7651

OSMAN HAMDİ BEY SÖZLÜĞÜ

EDHEM ELDEM

2010 BD 7651

BD

2010

T.C.
KÜLTÜR ve
TURİZM
BAKANLIĞI

865843

OSMAN HAMDİ BEY SÖZLÜĞÜ

EDHEM ELDEM

021344
-2010

© T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü
3277

Anma ve Armağan Kitapları Dizisi 25

www.kulturturizm.gov.tr
yayimlar@kulturturizm.gov.tr

Tasarım Konsepti
Bülent Erkmen, BEK

Sayfa Düzeni ve Baskı Öncesi Hazırlık
Bilge Barhana, BEK

Kapak Düzeni
Kerem Yaman, BEK

Fotoğraflar
Erdal Aksoy
Serdar Tanyeli
Berica Nevin Berberoğlu

Baskı
Acar Basım ve Cilt San. Tic. A.Ş.
Beysan Sanayi Sitesi Birlik Caddesi No: 26 Acar Binası
Haramidere / Beylikdüzü İstanbul

Birinci Baskı, 2500 adet.
İstanbul, 2010.

ISBN 978-975-17-3521-8

Osman Hamdi Bey / Ed. Edhem Eldem; Ankara:
Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010.
516 sayfa, 30.5 x 32.5 cm, 5 renk
(Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları: 3277.
Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü
anma ve armağan kitapları dizisi: 25.)
I. Osman Hamdi Bey. II. Eldem, Edhem.
III. Aksoy, Erdal. VI. Tanyeli, Serdar.
III. Berberoğlu, Berica Nevin. IV. Seriler
927.7

OSMAN HAMDİ BEY SÖZLÜĞÜ

EDHEM ELDEM

2010 BD 7651

568251

ÖNSÖZ

Ertuğrul Günay
Kültür ve Turizm Bakanı

Girişimlerimiz sonucunda UNESCO 35. Genel Konferansı'nda (22 Eylül 2009), Osman Hamdi Bey'in ölümünün yüzüncü yılı nedeniyle, 2010 yılında, anma ve kutlamalar listesine alınması kararlaştırılmıştı.

Bakanlık olarak da, ülkemizin kültürel ve sanatsal mirasına yaptığı önemli katkılardan dolayı, Osman Hamdi Bey'in anısına, yapıtlarının Türk kültür ve sanat tarihindeki yerini kalıcılaştırmak için bugüne kadar yapılmış olan başarılı çalışmaları tamamlayacak bir başvuru kitabını kazandırmayı amaçladık.

Türkiye'de müzeciliğin kuruluşu, Osmanlı döneminin bir aydını olan Osman Hamdi Bey ile anılır. Türk müzeciliğinde ilk kez modern ve bir o kadar da verimli bir dönem açan Osman Hamdi Bey, yürürlükte bulunan "1874 Asar-ı Atika Nizamnamesi"ni 1884 yılında yeniden düzenleyerek, tarihi eserlerin yurt dışına çıkarılmasını yasaklayan maddeleri ekletmiş, böylece batılı ülkelere Osmanlı topraklarından eser akışını engellemiştir. Osman Hamdi Bey ile Türkiye'de modern anlamda müzeciliğin temelleri atılmıştır.

İlk müze binasının yapılması, 1973 yılına kadar yürürlükte kalan ikinci "Eski Eserler Tüzüğü"nün hazırlanması, müzecilikle ilgili bilimsel yayınların başlaması ve Anadolu'da arkeolojik kazıların Türkler tarafından yapılmaya başlanması, Osman Hamdi Bey'in çabalarıyla gerçekleşmiştir.

Osman Hamdi Bey'in 1883'te Adıyaman Nemrut Dağı, 1887 de Lübnan-Sayda(Sidon), 1891-1892 Muğla-Lagina kazıları arkeoloji camiasında dünyada büyük yankılar uyandırmıştır.

İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin kuruculuğu ve otuz yıla yaklaşan bir süre müdürlüğünü yapan Osman Hamdi Bey, binlerce yıllık sanat eserlerinin korunması için üstün çaba harcamıştır. 1881 de sınırlı sayıda eserden oluşan bir yapıdan eşsiz bir koleksiyon, görkemli binalar, ihtisas kütüphanesi ve yayınlarıyla bir dünya müzesi yaratmıştır.

Osman Hamdi Bey, arkeoloji ve müzeciliğin yanında, asıl tutkusu olan resmi de ihmal etmemiş, resim yaparken geçirdiği zamanları "hayatımın en mutlu anları" diye nitelendirmiştir. Osman Hamdi Bey, Osmanlı hayatının renkli sahnelerini resmetmiş ve bu resimleri ustaca işlediği ayrıntılarla gerçekçi resim, dolayısıyla sanat akımının önemli örnekleri olarak ortaya koymuştur. Yapıtlarında titiz bir işçilik ve ayrıntı ön plandadır.

Resimlerinde; Türk sanatı, kültürü, mimarisi, çinili panoları, halılar, süslemeli objeler, örtüler, kandiller, rahleler, türbe mekânları, aile portreleri, insan figürlerini kullanmış, Osmanlı kadınının iç ve dış mekânlardaki yaşayışını resmetmiş, Doğu-batı, inanç-aşk, yaşam-ölüm gibi ikilemlerin izini sürmüştür. Batılı anlamda figürlü resmin ilk temsilcisi olan Hamdi Bey, Osmanlı dönemi sanat ve kültür yaşamında yenileşmenin de öncüsü olmuştur.

Türk müzeciliğinde ilk kez çağdaş ve verimli bir dönem açan, bunun dışında kurumsallaşma bakımından kalıcı yapılar kuran Osman Hamdi Bey'in, bu önemli özelliğinin yanı sıra, arkeolog ve ressam yönünü de irdeleyen bu çalışmanın gençlerimize de örnek olacağını umuyor ve eserin oluşumunda emeği geçenleri içtenlikle kutluyorum.

GİRİŞ

Edhem Eldem

Şubat 1910'un 24. günü, Osmanlı müzeciliğinin ve arkeolojisinin kurucusu, Müze-i Hümayun'un 1881'den beri hiç değişmeyen müdürü, dönemin en meşhur ressamı Osman Hamdi Bey elli sekiz yaşında ölmüştü. Bu kaybın yüzüncü yılında bilim, kültür ve sanat dünyasının bu önemli ismini anmak için manidar bir şey yapmak aslında hiç de göründüğü kadar kolay değildir. Bunun başlıca sebebi, akla gelebilecek kutlama ve anma yollarının çoğunun zaten denenmiş ve kullanılmış olmasıdır. Başta Kültür Bakanlığı, İstanbul Arkeoloji Müzeleri ve bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olmak üzere belirli çevreler ve kurumlar muntazam aralıklarla bu vesileyle düzenledikleri muhtelif faaliyetlerle Osman Hamdi Bey'i ve eserlerini anmayı alışkanlık edinmişlerdir.

Aynı şekilde, Osman Hamdi Bey'in adının toplumsal bellekte belirli bir yer edindiğini, adının ve yaptıklarının hatırlanması için günümüze kadar epeyce gayret sarf edildiğini söylemek mümkündür. Bir aralar adına çıkarılmış pulları, piyango biletlerini bilenler hatırlayacaktır; zaten pul kullanımının neredeyse yok olduğu bu dönemde yeni bir Osman Hamdi pulu çıkarmanın ne kadar faydası olacağı şüphelidir. Pek tabii olarak insanın aklına banknotlar gelmiyor değil; uzun yıllar boyunca daha çok millî/askerî/hamasî çizgi üzerinden tasarlanan banknotlarımızın daha çok kısa bir müddet önce bilinçli olarak bu çerçeveden koparılıp — ya da kurtarılıp — bilim, sanat ve kültür insanlarına — üstelik sadece adamlarına değil — yönelmesiyle yaşanan sivilleşme ve ideolojik yumuşamanın neticesinde Osman Hamdi'ye bir yer açılabileceğini düşünmek artık hayal olmaktan çıkmıştır. Hatta aslında Osman Hamdi'nin şimdiye kadar düşünülmemiş olaması bile kimine göre şaşırtıcı gelebilir. Belirli bir örnek vermek gerekirse 20 liralık banknotlarda yer alan mimar Kemaleddin'in ülkenin kültür birikimine Osman Hamdi'den daha mı fazla katkısı olmuş olduğu sorusu ister istemez akla gelmektedir. Gerçi böyle bir mantık üzerinden hareket ederek bu tür anma araçlarını ölmüş "büyük" insanların arasında bir tür yarışa çevirmenin de sakıncaları ortadadır.

Anlaşılır nedenlerle bu bilim ve kültür insanının hatırasını canlı tutmaya kararlı kurumların başında İstanbul Arkeoloji Müzeleri gelmektedir. Bu kurumun haklı olarak "kurucu baba" figürü olarak benimsediği Osman Hamdi Bey'in anısını canlı tutmak için yaptıklarını sanırım saymaya gerek yoktur. Ancak herhalde bütün İstanbul'da — hatta sanırım bütün Türkiye'de — onun adını taşıyan tek kamusal alan olan Osman Hamdi Bey Yokuşunun Gülhane Parkı'nın girişinden Arkeoloji Müzeleri'ne uzanan daracık kaldırım taşıyla kaplı yol olduğunu düşününce insan Osman Hamdi Bey'in bir kez daha haksızlığa uğramış olabileceğini düşünmeden edemiyor. Sanki bu kişiliğin tabiatı daha çok kapalı kapılar ardında, müzelerde anılmaya daha müsait olup, kamuya açılmasında bir sınır olabileceği akla gelmiyor değil.

Aynı şekilde, üstelik bu defa tam mânâsıyla kurucusu olduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bugünkü varisi olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi de Arkeoloji Müzeleri kadar olmasa da benzer bir şekilde Osman Hamdi'nin anısını yaşatmayı vazife bilen önemli bir kurumdur. Gerçi bu kurum 12 Eylül 1980 darbesinin sonucunda bu tür kurumların dünyadaki genel uygulamasının aksine akademi kimliğini kaybederek bir üniversitteye dönüştürüldüğünde almış olduğu isim, tıpkı banknotlarda olduğu gibi, dönemin zihniyetini ve ideolojik eğilimlerini yansıtarak asıl kurucusunu bilinçli bir şekilde kenara itmiş oluyordu. Buna belki de üzülmemek, tam aksine kurumun geçirdiği bu dönüşümün Osman Hamdi Bey'in adı altında yapılmamış olmasına sevinmek daha doğru olacaktır, ama gene de ister istemez ortaya çıkan genel manzarada Osman Hamdi'nin kamusal ve devlet katındaki görünürlüğünün bu derecede sınırlı oluşuna şaşmamak elde değil.

Bu görünmezliğin nedenlerine birazdan değinmek yerinde olacaktır. Fakat bu noktada belki vurgulanması gereken ve daha önceki meseleye ışık tutabilecek bir olgu, Osman Hamdi'nin 1980'lerden itibaren ama özellikle 2000'li yıllarda yeni bir kimlik ve görünürlük kazanmasının farklı ve ilginç dinamikleridir. Türkiye'nin genel eğilmleriyle örtüşmesi tesadüfi midir yoksa kaçınılmaz bir eşzamanlılığın ürünü müdür bilinmez, ama Osman Hamdi'nin önce tedrici bir şekilde, sonra da giderek hızlanarak ortaya çıkması ve önem kazanması büyük ölçüde en genel anlamıyla "özel sektör" olarak nitelendirilebileceğimiz bir alanda ivme kazanmasıyla olmuştur. Bunun ise Osman Hamdi'nin çok belirli bir veçhesiyle, ressamlığıyla alâkası bulunduğu aşikârdır. 1970'lere kadar Osman Hamdi tablolarının büyük bir kısmı kendi ailesine mensup kişiler ile İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu arasında paylaşılmışken 1980'lerden itibaren palazlanmaya başlayan yeni bir iş çevresinin ve burjuvazinin ressamın eserlerini sanat değerlerinin yanında hem bir yatırım aracı, hem de bir statü sembolü olarak satın almaya başladığı göze çarpmaktadır. Bunun gayet basit bir ölçüsünü Mustafa Cezar'ın meşhur Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi isimli eseri ilginç bir şekilde vermektedir. Bu kitabın 1971 tarihli ilk baskısıyla 1995 tarihli genişletilmiş ikinci baskısında yer alan tabloların mülkiyet bilgilerine bakmak ne denli köklü bir değişimin vuku bulduğunu, tabloların büyük bir kısmının yirmi beş yıllık bir süre içinde ne kadar büyük oranda el değiştirdiğini göstermeye yeterlidir.

Bu olguyu herhangi bir şekilde yermenin ne kadar abes olacağı aşikârdır. Cumhuriyetin kuruluşundan 1980'lere kadar sanat ve kültür ortamı ve üretimi başlıca iki grup arasında paylaşılmaktaydı: Bir taraftan yeni rejimin yaratmış olduğu ve büyük ölçüde devlet desteğiyle veya doğrudan doğruya devletin içinde kuvvetlenen yeni elitler ve onların etrafında gelişen çevreler, diğer taraftan ise iyi, kötü, şu veya bu şekilde Osmanlı döneminden Cumhuriyet'e nispeten yumuşak bir geçiş yapmayı başarmış ama yeni bir sermaye birikiminden çok, ellerinde tutabildikleriyle nefesleri tükeninceye kadar konumlarını koruyabilmiş olan eski elitlerden geriye kalanlar. Oysa 1980'lerle birlikte devletin ideolojisi değişmekle kalmamış, yeni ve giderek güçlenen aktörler de oyunun içine girmeye, kendilerine bir yer açmaya başlamışlardı. Bunların var olan ekonomik güçlerini toplumsal ve kültürel alanlara da aktarmaya ve bunun için gereken sembolik sermayeyi

edinmeye çalışmaları gayet tabiiydi. İşte bu noktada Osman Hamdi'nin tabloları o zamana kadar elde edemedikleri türden bir değer kazanmaya, giderek artan bir rekabetten yararlanmaya başlamışlardı. 1990'lara damgasını vuran, hatta Mustafa Cezar'ın kitabının ikinci baskısının gerçekleşmesine vesile olan bu süreç, Osman Hamdi'nin tuvallerinin etrafında gerçek bir piyasanın oluşmasına neden olmuştu. Ne var ki, bu koleksiyonların ağırlıklı olarak bankacılık sektöründeki girişimciler tarafından oluşturulması ve 2001 yılında patlak veren krizden bu sektörün özellikle yara alması sonucunda beklenmedik bir şekilde bu piyasa ikinci bir patlama yaşadı. Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu tarafından el konulan çok sayıdaki tuvalin bu kurum tarafından satışa çıkarılması, Osman Hamdi tablolarının piyasasına kamçı etkisi yaptı. 1990'larda zaten yükselmiş olan fiyatlar üzerinde oluşturulmuş koleksiyonların dağılması, bir bakıma o ilk fırsatı görmeyenler veya kaçıranlar için ikinci bir şans niteliğindeydi; ama artık oluşmuş ve oturmuş olan bir piyasada bu tuvallerin eski fiyatları üzerinden işlem görmeleri tabii ki söz konusu değildi. Çok kabaca ifade etmek gerekirse, 1980'ler ile 1990'lar arasında fiyatlar yaklaşık altı kat, 1990'lardan 2000'lere kadar ise üç katın üzerinde artmıştı. Toplam artış neredeyse yirmi katı buluyordu. 2004 senesinin sonunda Kaplumbağa Terbiyecisi adıyla bilinen tablo, beş milyon liraya, yani yaklaşık üç buçuk milyon dolara satılmıştı. Bu sansasyonel fiyatın arkasında yukarıda izah ettiğim sürece ek olarak, piyasada belirmeye başlayan yeni bir oyuncunun önemli payı vardı: Özel müzeler 1990'larda daha çok şahıslara bağlı olarak yapılanı kurumsal bir boyuta taşımış, henüz oluşmaya başlayan bu alanda yeni türden bir rekabeti körüklemişti. Kaplumbağa Terbiyecisi'nin fiyatını bu denli yükseklere çıkartan önemli bir etken, tabloya sonunda sahip olmayı başaran Pera Müzesi'yle İstanbul Modern'in bu tuval üzerinden birbirleriyle kıyasıya bir rekabete girişmiş olmalarıydı.

Yukarıda anlatılanların Osman Hamdi'nin tanınmasına, görünürlüğünün artmasına, hatta sevilmesine büyük ölçüde katkısı olduğu inkâr edilemez bir gerçektir. Ancak bu olumlu etkinin yanında çok illetli bir durumun da ortaya çıktığı aşikârdı. Bu satıştan sonra, yazılı ve görsel medyanın da katkısıyla, Osman Hamdi satılan tablosuyla, hatta daha da açık bir şekilde satılan tablosunun müzayedede ulaştığı bedelle özdeşleştirilme yoluna girdi. Başka bir deyişle, Osman Hamdi artık sadece bir ressam olarak — üstelik "ciddi para eden" bir ressam olarak — hatta daha da dar anlamda "Kaplumbağa Terbiyecisi isimli tablosu üç buçuk milyon dolara satılan" bir ressam olarak tanınma yoluna girdi. Bu durumun ne kadar baskın olduğunu gerçekten anlamak ve ölçmek için herhalde ankete dayalı ciddi bir araştırma yapmak gerekir; ama bu zahmete girmeden de yüzeysel ve izlenimci de olsa bazı tespit ve tahminlerde bulunmak mümkündür. Birincisi, olayın esere, eserin ise sanatçıya baskın çıktığı bir durumla karşı karşıya olduğumuz açıktır: İnsanların Osman Hamdi'yi tablodan dolayı, tabloyu da satış fiyatından dolayı hatırladıkları kuvvetle muhtemeldir. Bunun basit bir sonucu da kamuoyu diye adlandırılan kitlenin büyük bir ihtimalle ressamın başka tuvallerinden haberdar olmadığı, hatta belki de tuvali ressamının adını bilmeden de zikredebileceğidir. Başka bir deyişle bu tablonun ulaştığı "ikonik" statü, yaratıcısını ve bütün diğer eserlerini gölgede bırakacak kadar baskın bir hale gelmiştir.

Mesele pek tabii ki Osman Hamdi'nin kimliği ve eserleriyle sınırlı değildir. Asıl sorun, zaten büyük kitlelerin gözünde epeyce zayıf sayılabilecek olan bilim insanı kimliğinin iyice kenara itilmesidir. Bu durumu dünyada birçok benzer örnekle mukayese etmek çok tehlikelidir. Zira eserleri dünya çapında bir popüler kültür ikonu mertebesine gelmiş olan birçok sanatçı mevcutken bunların hiçbiri eserlerine göre bu derecede marjinalize edilmemektedir. Mona Lisa'nın ulaştığı ün, Leonardo de Vinci'yi unutturmadığı gibi, ressamlığının ötesinde mucit olarak kimliğini hafızalardan sildirmek gibi bir netice de doğurmamıştır. Oysa Kaplumbağa Terbiyecisi'nin sokaklarda yapboz olarak, çini panosu motifi olarak türetiliyor olmasının tablonun kendisine, tabloyu muhafaza eden müzeye ve pek tabii olarak Osman Hamdi tablolarının piyasasına faydası varsa da, İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin ziyaretçi sayısı üzerinde herhangi bir etkisi olabileceği gayet şüphelidir. Oysa hiçbir bilimsel elitizme düşmeden bile, Osman Hamdi'nin ülkesine ve genel olarak kültür ve bilim dünyasına bırakmış olduğu en kalıcı birikimin tablolarından çok arkeoloji ve müzecilik alanlarında yaratmış olduğu değerler ve kurmuş olduğu altyapı olduğunu söylemek gerekir.

Bu kadar çok farklı alanda ürün vermiş ve faaliyette bulunmuş bir kişiliğin incelenmesi bu tür bir sorunla karşılanmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Gerçekten de bunda Osman Hamdi'nin kendisinin de bir payı olduğunu, arada sırada kendi kendine gölge ettiğini söylemek mümkündür. Bu kaçınılmazlık ister istemez bu çalışmaya da yansıyacaktır: Hem arkeolog hem ressam olan bir kişinin biyografisi görsel malzemeye önem, hatta öncelik veren bir formatta verildiği anda, okuyucunun gözünün büyük boy ve renkli tablo röprodüksiyonlarına kayıp siyah beyaz kazı fotoğraflarıyla yazılı belge tıpkıbasımlarını ikincil bir şekilde algılamasına şaşırmamak gerekir. Sırf böyle bir ilgi kaymasına mani olmak için tabloları küçültmenin veya adedini azaltmanın ise makul bir çözüm olmadığı aşikârdır. Osman Hamdi'nin kimliğinin ve kariyerinin önemli bir unsurunu oluşturan bu çelişkileri inkâr etmenin hiçbir faydası yoktur: Mühim olan bu karmaşık ve çok veçheli kişiliği mümkün olduğu kadar kapsayıcı bir şekilde okuyucuya aktarmanın yollarını bulmaktır.

Yukarıda zikredilenlerin neticesinde ortaya çıkan, Osman Hamdi'nin bir bakıma kendi şöhretinin kurbanı durumuna düşmüş, neredeyse kendinin bir karikatürü hâline gelmiş olmasıdır. Buna bir de alttan alta meseleyi daha da çetrefilleştiren ve Osman Hamdi etrafında az çok ölümünden beri oluşmuş olan ideolojik katmanları da eklemek gerekir. Gerçekten de bu karmaşık kişiliğin kaderinin geç Osmanlı döneminde ve Cumhuriyet boyunca yaşanmış olan ideolojik çalkantılardan ve değişimden ne kadar çok etkilendiğini görmek ve anlamak gerekir. Unutmamak gerekir ki Osman Hamdi'nin, profesyonel hayatının neredeyse tamamı Sultan II. Abdülhamid'in otuz üç yıllık saltanatıyla birebir örtüşmektedir.

Bu anlamda siyasî tavır olarak en büyük şanssızlığı 1908 ihtilaliyle açılmış olan yeni ve ideolojik olarak yoğun dönemin bir buçuk senelik bir giriş sürecinin ötesinde yaşamamış olması, dolayısıyla da bu dönemin getirdiği yeni ideolojik ve siyasî açılımlara göre kendi konumunu açık ve sarih bir şekilde ortaya koymak zorunda kalmayışıdır. Aslında bunun bir şanssızlıktan çok bir şans olduğunu düşünmekle beraber, burada vurgulamak istediğim başlıca olgu, bugün hâlâ bu şahsiyetinin etrafında oluşan tartışmaların büyük ölçüde kendisinin ölümünden sonra gerçekleşmiş olan siyasî gelişmelere göre nerede konumlandırılacağına dair düşünceler şeklini aldığıdır: İttihatçıların Osmanlıcılığı, İstiklal savaşının anti emperyalizmi, Cumhuriyetin milliyetçiliği, Kemalizmin laikliği, hatta en son ve belki de en baskın olarak Edward Said'den menkul oryantalizm algısı... Bir insanın yaşamamış olduğu dönemlerin ideolojisinin yarattığı prizmadan değerlendirilmesi her ne kadar abesle iştigal hatta mantık dışı gibi görünse de, özellikle ideolojik kayıtların baskın ve uzun ömürlü olduğu ülkemizde bunun aslında çok sık yapılan bir şey olduğunu unutmamak gerekir. Dolayısıyla Osman Hamdi'nin günümüze kadar ulaşmasında muhtelif siyasî yorum, değerlendirme ve filtrelemelerden geçtiğini, bugün kendisi hakkında oluşmuş olan imajın — ya da imajların — bu sürecin karmaşık bir ürünü olduğunu anlamak önemlidir.

Oysa nereden bakılırsa bakılsın, Osman Hamdi birçok açıdan Türk tarih yazımına sorunlu bir şekilde girmiş olan bir şahsiyettir. Daha önce belirttiğimiz gibi kariyerini esas itibarıyla II. Abdülhamid devrinde yapmış olması, Avrupa'yla ve özellikle Fransa'yla son derecede sıkı bir irtibatı bulunmuş olması, hayat tarzının ve genel kültürel konumunun fazlaca "alafranga" olmuş olması, her bakımdan seçkin bir zümrenin içinde doğup aynı ortamda varlık göstermiş olması, tablolarında işlediği konuların ve resmettiği sahnelerin oryantalist olabileceği şüphesinin her zaman hissedilmiş olması gibi muhtelif olgular, Osman Hamdi'nin millî tarih anlatımı ve zurgusu tarafından hazmedilmesini zorlaştırmıştır. Gerçekten de unutmamak gerekir ki çok değil, bundan kırk, elli kadar sene öncesine kadar Osman Hamdi özellikle ressam olarak hiç de takdir toplayan ya da "millî kahraman" kategorisinde ele alınan bir kişilik değildi. İlginçtir ki aynı kişi olmasına rağmen, ressam ile müzeci büyük ölçüde farklı hatta zıt şekillerde algılanabilmiştir. Müzeci Osman Hamdi, konuyla ilgilenen herkesin üzerinde anlaşabileceği türden olumlu bir kimlikle özdeşleştirilebiliyordu. Müzeyi kurmuş olması — veya en azından sonradan alacağı şeklin gerçek temellerin atmış olması — başlı başına inkâr edilemeyecek türden bir başarı, ülkeye her açıdan olumlu bir katkı olarak kabul edilebiliyordu. Üstelik mesele bununla da bitmiyordu: Kendisi 1884 yılında meşhur Asar-ı Atika Nizamnamesi, yani bugünkü tabirle Eski Eserler Yönetmeliğini hazırlayıp onaylatarak, ülkenin arkeolojik ve tarihi varlıklarının yurtdışına götürülmesine ilk defa ciddi ve kati bir engel koymuş oluyordu. Bu ise Osmanlı vatanperverlerini — en azından bu konuyla ilgilenenlerini — tatmin etmenin ötesinde, Cumhuriyet elitlerini ve idarecilerini tatmin edebilecek türden bir tutumdu. Bir bakıma Osman Hamdi, arkeoloji konusundaki tutumuyla bu girişiminden kırk sene sonra kurulacak olan Cumhuriyetin kültür politikasının ve Batıyla olan ilişkisinin özünü oluşturan bir sistemi o dar çerçeve içinde kurgulamıştı. Bir taraftan "muasır medeniyetler" olarak görülen Batının ortaya koyduğu bilimsel ve kültürel modelli benimsemiş ve Osmanlı arkeolojisiyle müzeciliğinin nihayet ciddi bir şekilde gelişmesinin zeminini oluşturmuş, diğer taraftan ise Cumhuriyetin sergileyeceği anti emperyalist ve milliyetçi/korumacı tutumunun çok somut bir örneğini 1884 nizamnamesiyle birlikte uygulamaya koymayı başarmıştı. Söz konusu nizamnamenin 1973 yılına kadar — yani kabulünden doksan, Cumhuriyetin kuruluşundan da elli sene sonrasına kadar — hemen hemen aynı şekilde yürürlükte kalmış olması, Osman Hamdi'nin Cumhuriyetin gelecekteki ideolojisiyle ne kadar uyumlu olabileceğinin çok somut ve bariz bir işaretidir. Bu anlamda, Cumhuriyet döneminde de zaten nispeten dar bir çevreyi ilgilendiren arkeoloji ve müzecilik alanlarındaki yayınların hiç tereddütsüz Osman Hamdi'yi kurucu ve kahraman mertebesine yükseltmiş olmalarına şaşmamak gerekir.

Ancak Osman Hamdi'nin ressam olarak ve daha genel olarak kültürel profili açısından algılanması çok daha sorunlu olmuştur. Bu konuda da, müzecilikte olduğu gibi, kurucu rolünü oynadığı Sanayi-i Nefise Mektebi kapsamında bir öncü olarak kabul edilmiş olması, diğer açılardan "şüpheli" bir şekilde algılanmasına mani olmamıştır. Yukarıda saydığım birçok özelliği zaten yeteri kadar sorunlu sayılabilirdi: Geldiği çevre, yaşadığı hayat tarzı, yaptığı evlilikler onu çoğu Osmanlıdan ayıran özelliklerdi. Fakat uzun vadede en çok rahatsız eden özelliği ressam olarak tarzının Batı sanatındaki oryantalist akımı çok fazla andırmasıydı. Bu durum kabaca iki farklı tepki yaratmıştır. Bunların en kökteni — ki özellikle Cumhuriyet yıllarında ortaya çıkmıştır — onun bu özelliğinin gerçek mânâda bir kusur olduğuna hükmederek kendisini en azından ressam olarak Türklüğün gereklerini yerine getirmeyen bir sanatçı olarak görmeyi tercih etmişlerdir. Bu "gayri millî" özellik farklı şekillerde yorumlanmıştır: Kimine göre "kökü dışarıda" bir kimliğin bir dışavurumuydu ve dolayısıyla zımnen de olsa bir tür hıyanet potansiyeli taşıyan bir siyasî tutum sayılabilirdi. Kimine göre ise bu kadar "bilinçli" bir duruştan çok, dönemin zaten hakim olan havasına ve değerlerine bir uyum söz konusuydu. Zaten Tanzimat Batıya bir teslimiyet niteliğinde olduğuna göre, bu sisteme uyan ve bu sistemden nemalanan kişilerin sistem kadar yoz, millî duygu ve kimlikten yoksun, dönemin kozmopolit İstanbul'u içinde kaynayıp giden, Batının karşısında değil herhangi bir şekilde karşı koymak, tam aksine mukallitlik ve işbirlikçilikle öne çıkan kişiler olmak durumundaydılar. Bu anlamda en sert ve tavizsiz milliyetçi zihniyetin gözünde Osman Hamdi, dönemin siyasî, kültürel ve toplumsal kültürünün bir ürünü olarak yoz ve dekadan bir sanatçı olmaktan öteye gidemiyordu.

Çoğu zaman bu yargılar gerçek bir tartışma ortamı yaratmaktan çok alttan alta süregelen bir ima söz konusuydu. Cumhuriyet kendi sanat atılımlarını tanıtmaya çalışırken pek tabii ki kendi önceliklerine uygun olan girişimlere daha fazla önem veriyordu: Modern ve çağdaş resim, toplumsal gerçeklilik ağırlıklı

resimler, Anadolu halkını ve kültürünü yücelten tuvaller... Bunlar varken dini temaların ağırlıklı olduğu ve muğlak bir İslam/Osmanlı geçmişini sahneye koyan Osman Hamdi'nin tuvallerinin pek yeri yoktu. Dolayısıyla sanat ve resimle ilgili çoğu kaynakta Osman Hamdi ya es geçiliyor ya da Cumhuriyet aydınlanmasından önceki oryantalist ve kozmopolit dönemde kalmış yoz ve özgünlükten yoksun bir sanatçı olarak hor görülüyordu. Bunun benzeri bir durum Pierre Loti için de söz konusu olmuştu: Ülkelerini devamlı bir şekilde savunduğu ve yücelttiği için Osmanlı elitlerinin hatta halkının kahraman mertebesinde tuttuğu Fransız yazarın, Cumhuriyetle beraber oryantalist tarzı iyice göze batmaya, yarattığı Türkiye imajından dolayı ciddi bir şekilde eleştirilmeye başlamıştı. Osman Hamdi örneğinde bu değişen tavrın başlıca istisnaları, sanatçının müzeciliğe ve arkeolojiye olan katkılarını ele alan yazılarla, Sanayi-i Nefise Mektebi konusundaki çabalarına kadirşinaslık gösteren ya da tamamen estetik kaygılarla tablolarına ilgi gösteren çok sınırlı bir kesimin faaliyetleriydi.

Osman Hamdi'nin sıkışıp kaldığı bu kısır döngüyü büyük ölçüde kıran, 1971'de yayımladığı Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi isimli çalışmasıyla Mustafa Cezar olmuştur. Bu derinlemesine biyografik çalışma Osman Hamdi'nin hayatı ve kariyerinin akla gelebilecek her açıdan ele almaktaydı: Ailesi, ressamlığı, arkeolojik çalışmaları, müzeciliği, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunda oynadığı rol, Batıyla ilişkileri... Üstelik kitap bununla yetinmiyordu, zira adından da anlaşıldığı gibi ele alınan konu sadece Osman Hamdi'yle sınırlı değildi: Osmanlı İmparatorluğu'nun kültür ve sanat dünyasındaki Batılılaşma hareketi ve bu hareketin içinde onun oynamış olduğu rol kitabın çok önemli bir boyutunu oluşturuyordu. Bu vurguyu yaptığı anda Cezar, Osman Hamdi'yi olumlu bir konuma getirmiş oluyordu: Osman Hamdi bir kurucu, bir yenilikçi, bir öncü olarak sadece Osmanlı değişiminin ve dönüşümünün değil, Cumhuriyetin de kendine şiar edindiği gelişmeye yol açmış olan kişilerin başında geliyordu. Mustafa Cezar'ın bunu ne derecede bilinçli yaptığını tahmin etmek kolay değilse de aslında gayet başarılı bir taktikle Osman Hamdi'nin inkâr edilemeyen olumlu taraflarını ve katkılarını öne çıkarıp, bunlarla beraber bütün kişiliğini Batılılaşma ve modernleşme kavramlarının olumluluğu içinde mezc ederek kendisinden bir kahraman elde etmişti.

Ancak Cezar'ın Osman Hamdi'nin lehindeki gayreti burada bitmiyordu. Zira gene de bütün bunlar bazı kişilerin ve çevrelerin gözünde ressamlığının üzerinde dolaşan şüpheleri izale etmeye yeterli değildi. Bu konuda Cezar, aslında kendisinden altmış sene önce: Adolphe Thalasso isimli eleştirmenin yaptığını biraz daha vurgulu bir şekilde gerçekleştirmişti. 1911'de Thalasso, Osmanlı resim sanatı üzerine yazdığı kitabında Osman Hamdi'yi ele alırken özellikle Avrupalı ya da Batılı oryantalistlerden ne kadar farklı olduğunu vurgulamaya özen göstermişti. Ona göre Osman Hamdi'nin tuvallerindeki Doğu, Avrupalılarınki gibi fanteziye ve hayal gücüne dayanan bir icat ve kurgu değil, aksine gerçek ve doğru objellerle mimarî mekânların bir araya gelmelerinden oluşan bir görüntüydü. Daha da önemlisi, bu görüntünün ilham kaynağı Osman Hamdi'nin mensubu olduğu ülke ve milletti. Kısacası Osman Hamdi oryantalist fantezilerin değil, Osmanlı Türkiye'sinin ressamıydı.

Mustafa Cezar da büyük ölçüde aynı argümanı tekrarlıyordu. Osman Hamdi her ne kadar ilk bakışta Batılılar gibi Doğuyu yeren, köhneliğini vurgulayan, küçük düşüren oryantalistlere benzer bir tarz kullanıyor idiyse, aslında bu görünüşe aldanmamak gerekiyordu, zira çizdiklerinde ve sahneye koyduklarında en çok dikkat ettiği konu, herşeyin Türk olmasıydı. Bu anlamda Osman Hamdi hiç de sanıldığı gibi oryantalist değil, o tarzda resim yapsa bile eninde sonunda "millî" konular seçen bir sanatçıydı. Dikkat çeken noktalardan biri şudur ki Cezar, aslında o zamana kadar baskın olan paradigmayı kırmaya ve mesela bir sanatçının millî olup olmadığının ne dereceye kadar doğru veya geçerli bir soru olduğunu sorgulamaktansa, Osman Hamdi'yi "millî" tanımıyla daha uyumlu hale getirebilmenin yolunu aramıştı. 1970'lerin başında bu tür bir çerçevenin dışına çıkmanın ne kadar zor olduğu düşünülürse Cezar'ın bu tutumunun gayet anlaşılır ve esasen samimi olduğunu anlamak kolaylaşacaktır. Zaten vurgulanması gereken asıl önemli nokta, Cezar'ın Osman Hamdi'yi hapsolduğu "şüpheli" kimlikten kurtarmak konusundaki başarısıdır. 1980'lerden itibaren eğer bir Osman Hamdi ilgisi ve piyasası geliştiyse, bunun asıl ivmesi ekonomik ve toplumsal dönüşümden gelmekle beraber, Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi'nin de hafife alınmayacak bir payı bulunduğu kesindir.

İlginçtir ki 1980'lerin ikinci yarısından itibaren Osman Hamdi'ye olan ilgi sadece resim piyasasıyla sınırlı kalmamış, akademik çalışmalara ve özellikle sanat tarihi alanına da önemli ölçüde kaymaya başlamıştır. Bu sayededir ki tedrici bir şekilde Osman Hamdi'yi o zamana kadar baskın olan iyi/kötü, özgün/yoz, millî/gayrımillî türünden basit değerlendirmelerden kurtarmak mümkün olmaya başlamıştır. Ne var ki aynı zamanda da daha önceleri siyasî yorumların temelini oluşturan millîlik kavramına bu dönemde bir yenisi, siyasî oryantalizm şeklinde eklenmiştir. O zamana kadar resim sanatında daha çok bir tarzı tarif etmek için kullanılan oryantalizm tabiri, Edward Said'in meşhur Orientalism kitabının 1978'de yayımlanmasıyla birlikte çok daha zengin, derin, çetrefilli, siyasî, ideolojik ve — belki de en önemlisi — kötü niyetli bir kavram olarak algılanmaya başlamıştır. Bu yeni olgu karşısında pek tabii olarak Osman Hamdi'nin imajının bir kez daha etkilenmesi kaçınılmazdı. Eğer oryantalizm Batının Doğuyu alt etmek için kullandığı bir ideoloji ve geliştirdiği bir söylem idiyse, Osman Hamdi'nin de aynı şeyi yapıyor olması ihtimali mi doğuyordu? Buradaki mesele millîlik meselesinden farklıydı, zira artık resimlenen objelerin veya sahnelerin "Türk" olması Doğuya karşı olumsuz ve küçük düşürücü bir bakışın olmadığı sonucuna varmak için yeterli değildi. Buradaki mesele, doğrudan doğruya oryantalizmin başlıca unsurlarının var olup olmadığının anlaşılmasıydı: Doğuyu şiddete ve şehvete meyyal göstermek, zaman içinde donakalmış ve kendini yenilemekten aciz görmek, Batıdan özde farklı olduğu kanaatine varmak... İşin ilginci, burada da Osman Hamdi'yi "millî olmama" suçlamasından kurtarma konusunda gösterilen gayretin benzeri oryantalizminin aslında

oryantalizm olmadığını göstermek için sarfedilmeye başlandı. Tablolarında şiddet, şehvet, sefalet, sakalet gibi unsurların ve hislerin yokluğuna işaret eden sanat tarihçileri, bu tespitten hareket ederek, Osman Hamdi'nin oryantalizminin — bir kez daha — aldatıcı olabileceği, aslında gerçek amacının kendisine has ve anlaşılır bir dili kullanarak Batının karşısına farklı bir Doğu çıkarmak olabileceği vurgulamaya başladılar. Buna göre Osman Hamdi'nin tablolarını Batılı oryantalistlerin sanatından ayıran, ortaya koyduğu sahnelerin gerçekçi, resmedilen kişilerin ise onurlu ve vakur olması — genellikle kendini resmetmesi de bu durumu perçinlemekte — Doğuyu küçük düşüren ve metalaştıran temaların da işlenmemesiydi. Dolayısıyla Osman Hamdi'nin sanatı şeklen oryantalizmin dilini kullansa bile aslında Batı oryantalizminden farklıydı; hatta bazılarına göre Batı oryantalizmine bir cevap, bir meydan okuma niteliğindeydi.

Osman Hamdi'nin eserlerine yönelen bu yeni yaklaşımın neticesinde gelişen bir eğilim daha, resimlerinin aslında mesaj ve mânâ taşıdığı, dolayısıyla da belli bir siyasî veya toplumsal misyona hizmet ettiği fikridir. Bir bakıma oryantalizmin Doğuya karşı menfi ideolojisinin ve mesajının tam aksine olumlu veya yapıcı bir mesajın bulunmasıyla bir kez daha Osman Hamdi oryantalist tuzağa düşmüş bir Doğulu olmaktan kurtulabilmekte, boş bir estetik veya bozguncu bir bağlam yerine resim sanatını faydalı bir amacın hizmetine sunmuş olduğu savunulabilmekteydi. Bu tür bir yorumun aslında Osman Hamdi'yi "millî" görmeye çalışan bakış açısıyla ne kadar büyük benzerlikler taşıdığı açık olmakla birlikte, yeni bir boyut taşıdığını da görmek gerekir. Bu yeni boyut ise artık her resmin bir bağlama oturtulması, o sayede de sanat tarihçisi tarafından yorumlanması gerektiğidir.

Bu konuda düşündüklerimi daha önce başka mecralarda söyledim: Osman Hamdi'nin tuvallerinin okunması ve yorumlanması konusunda gösterilmiş bazı gayretler inandırıcı olmaktan çıkmış, tabloların herbirinde ve herbir ayrıntısında bir mânâ arama sürecine dönüşme tehlikesiyle karşı karşıya gelmiştir. Bunun muhtelif sebepleri arasında, Türkiye'de sanatın genellikle siyasete veya toplumsal değerlere olan katkısıyla değerlendirilmesine olan meyli saymak mümkündür. Özellikle Cumhuriyetin ilk onyıllarında sanata yüklenen toplumsal, ideolojik ve siyasî rolün izleri hâlâ hissedilmektedir: Yirminci yüzyılın tipik bir modernlik anlayışından menkul bir zihniyetle, sanatçının toplumu yönlendirdiği, ona yol gösterdiği, örnek olduğu, hedef gösterdiği, ya da en azından bunlardan bazılarını yapması gerektiği konusundaki inancımız hâlâ kuvvetlidir. Bu durumda Tanzimat gibi bir reform ve değişim hareketinin içinden çıkmış, bir modernite projesine dahil olmuş, hatta bunu büyük ölçüde arkeoloji ve müzecilik konularında uygulamaya koymuş olan Osman Hamdi gibi bir şahsiyetin resimlerinde suskun kalmayacağını düşünmekten daha tabii ne olabilir? Bu yüzden de Kaplumbağa Terbiyecisi diye adlandırılan tuvalin aslında bir eğitim metaforu, Çocuklar Türbesinde Derviş'in bir müzecilik ve miras koruma benzetmesi, ya da Konuşan Hocalar'ın bir akılcı İslam imgesi olduğu konusunda muhtelif yorumlar yapılıp iddialar ortaya atıldı.

Bunlara olan itirazımın ana dayanağı, bu tür yorumların 'zorlama' okumaya çok müsait olmalarıdır. Osman Hamdi'nin kişiliği ve Osmanlı modernizasyonunun da başlıca kaygıları bir araya getirildiği anda bu tür argümanları getirmek için tabloları konuşturmak işten bile değildir. Bu tür bir çözümlemeye karar verildikten sonra, tablolarda istenen her türlü ima veya metaforu bulmak mümkün olabilir. Bunun için yapılması gereken tek şey tuvale olumlayıcı bir şekilde bakmak, yani istenilen argümanla uyuşabilecek unsurları öne çıkarıp, uymayanları da ya uydurmak, ya da yok saymaktır. Böylece bir tuvalinde ellerinde Kuran, karşılıklı konuşan hocalar görüldüğünde, bunların yaptıkları vaaz, veya okumaktan çok konuşmak veya tartışmak olarak nitelendiğinde tablonun mânâsı bir anda değişebilmektedir. Keza köhnemişliğin veya yobazlığı bir simgesi olarak sık kullanılan örümcek ağı imajı da söylenmek istenene uymadığı takdirde göz ardı edilebilir. Buradaki sorun aslında basittir: Bu tür yorumlarda varılan sonuç genellikle önceden belli olduğu için, yorum bulguların neticesi değil, tam aksine onları belirleyen ve yaratan olgu hâline gelmektedir.

Burada gördüğüm ikinci ciddi problem, bu türdeki çoğu yorumun bir şekilde mesajın asıl hedefi olan Osmanlı toplumuna ulaştığını varsaymasıdır. Oysa biliyoruz ki Osman Hamdi'nin sergilenen tuvallerinin büyük çoğunluğu ve "mesaj yüklü" olarak tanımlananların tamamı İstanbul'da değil, Paris, Londra, Berlin, Münih gibi Avrupa kentlerinde teşhir edilmiştir. Bu anlamda eğer bir mesaj taşıyor idilerse ve Osman Hamdi tamamen yanlış hedef peşinde koşmuyor idiyse, bu tuvallerin varsa mesajının Batıya yönelik olması daha akla yakın olmalıdır.

Buradan da anlaşılacak olan, Osman Hamdi'nin tuvallerinin yorumunun yapılabilmesi için Batıyla nasıl bir ilişkiye girdiklerini anlamak gerektiğidir. Bu da bir kez daha oryantalizm meselesini ortaya koymaktadır. Gerçekten de Osman Hamdi'yi Batılı meslektaşlarından ayıran özellikleri var mıydı? Osman Hamdi'nin tuvalleri Batının bazı beklentilerine cevap verdiği için ister istemez oryantalist zihniyetle çok yakından ilişkilidir. Bu meseleyi daha fazla açmak için belki de bu ilişkiyi dönemsel olarak tahlil etmeye, dolayısıyla Osman Hamdi'nin ilk resim denemelerinden başlayarak hayatının sonuna kadar üretmiş olduğu eserlerin zaman içinde göstermiş oldukları değişime bakmaya çalışmak faydalı olabilir. Paris yıllarına bakılacak olursa, buradaki durumun büyük ölçüde Batı kanuoyunun belirlediği kurallar ve beklentiler dahilinde gelişmiş olduğu göze çarpmaktadır. Osman Hamdi Osmanlı olduğu için kendisinden beklenen Osmanlı "gerçeğini" sadakat ve dakikllikle aktarmasıydı. Bunun mânâsı, Doğu temalarının dışında bir şeyy yapmaya çalışması durumunda kabul edilme şansının ciddi derecedde azalacağıydı. Bu yüzden de 1866, 1867 ve 1868'de sergilediği tablolann biri hariç tamamı "Doğudan sahneler" kategorisi altında toplanabilecek türdendi. Buradaki sorun, kendisinden beklenen "gerçeklik" unsurunun hiç de sanıldığı kadar tabii olmadığıdır. Örnek vermek gerekirse, 1867'de sergilediği Pusuda Zeybek tuvali Avrupalı seyirci tarafından — bir Osmanlının fırçasından çıktığı için — belgesel nitelikte bir eser ve dolayısıyla da güvenilir

bir kaynak olarak algılanıyordu; fakat unutulan şu var ki, 1860'dan beri Paris'te yaşayan, daha önce de vezaret payesine kadar yükselmiş yüksek bir bürokratın konağında ve korunalı ortamında yaşamış olan Osman Hamdi'nin hayatında daha önce herhangi bir Zeybek görmüş olması son derecede ufak bir ihtimaldir. Ya Ege yöresinde, ya da Kırım Savaşı esnasında düzensiz — bıyıbozuk — erler olarak ortaya çıkan Zeybekler, İstanbul'un mutena semtlerinde dolaşan kişiler değildi. Dolayısıyla burun ispatı mümkün olmasa da Osman Hamdi'nin Zeybek ilhamının kendi hayatından veya tecrübesinden değil, Kırım Savaşından beri Avrupa resimli basınında ve Gérôme gibi ressamların tuvallerinde sıkça baş gösteren imajlardan kaynaklandığı kesin gibidir. Kısacası 1867'de Osman Hamdi'nin resmettiği ve herkesin Osmanlı olduğu için bildiğini varsaydığı Zeybek tipi aslında büyük bir ihtimalle Batı kaynaklarından apartılmış bir figürdü...

Osman Hamdi her ne kadar bu durumu 1870'lerde değiştirmeye ve Doğulu temalara bağımlı olmadan resim yapmaya çalışıtıysa da, 1880'den itibaren büyük ölçüde bu Batı beklentilerine cevap veren türden eserler vermeye başlamıştır. Harem sahneleri, türbe içinde dua eden kişiler, cami kapısı önünde toplanan insanlar gibi ikonuları mükerrer tuvallerde işleyen ressam anlaşılan kendini en rahat "Doğuyu resmeden Doğulu ressam" rolünde hissediyordu. Bu belki ilk seçimi olmayabilirdi, ama nereden bakılırsa kendi resimlerini daha geniş bir çevrede — yani Avrupa'da — kabul ettirmek için bu gayet gerçekçi bir stratejiydi. Zaten 1881'den sonra Osman Hamdi'nin hemen hemen hiç İstanbul'da tuval teşhir etmemiş olması ve tam aksine Avrupa'daki büyük sergileri hedeflemiş olması bu tutumla tam olarak tutarlı bir davranıştı.

İşin en ilginç tarafı da bu stratejinin büyük ölçüde başarılı olmuş olmasıdır. 1890'larda başlayan sergileme teşebbüsleri, 1902'den itibaren tam bir başarıya dönüşmüştü: 1902 ile 1909 yılları arasında Osman Hamdi, Paris, Londra, Liverpool ve Münih'teki sergilere on kere katılarak toplam on iki tuvalini Batı seyircisinin dikkatine sunmuştu. Dahası bu tuvallerin dört adedini, yani üçte birini orada satmayı da başarmıştı. Başarısının sırrı da özellikle bu tarihlerde iyice sağlam bir şekilde geliştirmiş olduğu kendine has oryantalist tarzında yatıyordu. Bu döneme ait tuvallerin hemen hemen hepsi aynı türden bir mantıkla kurgulanmış eserlerdi: Doğulu/İslami bir mekânda yer alan Doğulu/İslami bir figür ve ona destek olan Doğulu/İslami ayrıntılar, motifler ve objeler. Batılı eleştirmenler bu tuvallerde bir büyük bir gerçeklik payı buluyorlardı: Çiniler, halılar, kıyafetler, kitabeler, mimarî detaylar gibi unsurların güvenilir şekilde gerçek olduğuna karar veriyorlardı, çünkü kendisi bir Doğuluydu, yalan söyleyecek değildi ya... Oysa tam yalan söylemek sayılmasa da yaptığı büyük ölçüde herbiri gerçek olan unsurlardan bir tür kolaj sayesinde bir gerçeklik hissi vermekti. Hiçbir şey sahte değildi, ama bir araya gelmeleri tamamen uydurmaydı. Bu da Osman Hamdi'yi birçok seviyede oryantalist yapan bir durumdu, zira hem Doğuyu istediği gibi kontrol edebileceği bir tür meta veya dekor olarak görüyordu, hem de asıl amacı, Batının beklentilerine cevap verecek türden bir imaj yaratmıktı.

Zaten unutmamak gerekir ki Osman Hamdi'nin oryantalizmi veya oryantalist zihniyete olan yakınlığı resimleriyle sınırlı değildi. Bağdat'ta Midhat Paşa'nın yanındaki görevinden başlayarak Batı merkezli bir bakış açısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun çevresine bakışı neticesinde Arap veya Bedevi nüfus hakkındaki görüşleri, 1883'teki Nemrut Dağı seyahati esnasında bölgedeki Kürtleri değerlendirmesi, Osman Hamdi'nin Avrupa kaynaklı bir oryantalizm ile Osmanlı taşra siyasetinin ve idaresinin özelliği hâline gelmeye başlayan daha yerel bir oryantalizmin bileşiminden oluşan bir görüşü giderek benimsediğini göstermektedir. Bu görüşe göre taşradaki bazı nüfus grupları Osmanlı modernliğine veya modernleşmesine ayak uyduramadıkları ya da engel oluşturdukları ölçüde siyaseten dışlanmaktaydı; ama buna ilaveten Batıya endekslenmiş bir medeniyet anlayışına göre de değerlendirildiklerinde ilkellikten asalete, vahşetten saflığa kadar değişen ama hepsi oryantalist ve özcü olan kategoriler içine sokuşturulabiliyordu. Asıl mesele bu durumun garip, anormal, ya da utanç verici olmadığını anlamaya çalışmaktır. Tanzimat hareketiyle birlikte Osmanlı Devleti ve özellikle Osmanlı eliti Batılılaşmayı seçtikleri anda aslında zımnen oryantalist bir zihniyeti ister istemez benimsemiş oluyorlardı. Batılılaşmanın amacı Batının varsayılan başarılarını ilham alarak kendini değiştirmek olması, dolaylı olarak Doğuyu esasen farklı ve daha da önemlisi kendi dinamikleriyle değişmekten aciz görmeyi de gerektirmektedir. Başka bir deyişle Batılılaşma, başarıyı Doğunun kendine has özelliklerinden sıyrılıp Batının niteliklerini benimsemesi, dolayısıyla da Doğunun Batıya dönüşmesi olarak tanımladıkça, değişemeyen ve dolayısıyla Doğulu kalanı başarısız olmaya mahkûm olarak algılamak zorundadır. Bu durum, Osmanlı eliti için geçerli olduğu kadar daha ileri tarihlerde Cumhuriyetin kurucusu kadroları için de belirleyici bir zihniyet hâlini almıştır. Batıya gözünü dikmiş, ondan ilham alan ve ona ulaşmaya çalışan siyasî elitlerin gözünde bu amacın gerisinde veya karşısında yer alan birçok toplumsal ve kültürel aktör, ister istemez Doğulu damgası yemek durumunda kalmıştır.

Bu anlamda Osman Hamdi'nin durumu dönemin çoğu siyasî veya kültürel aktöründen pek de farklı değildi. Batı tipi bir medeniyete inanmış herkes gibi etraflarında gördüklerini idealize ettikleri bu modele uygunluğu veya yakınlığına göre değerlendirerek tutumlarını da ona göre değiştirebiliyorlardı. Osman Hamdi'yi önemli ölçüde farklı kılan, oryantalist tavrının içinde Avrupai türdeki oryantyalizmin payının akranına nispetle daha yüksek oluşuydu. Bu sayededir ki Osman Hamdi, yarattığı ve kullandığı Doğu kategorisinin içine gerektiğinde taşrada değil de merkezde yer alan, hatta elitin bile içinde sayılan kişi ve kurumları dahil edebiliyordu. Osman Hamdi bazen tamamen Batılı gibi davranabilecek kadar kendi çevresinden kopabilecek bir konumdaydı.

Bu duruma imkân veren başlıca etken, profesyonel kariyerinin Osmanlı ölçeğinde son derecede marjinal olmuş olmasıdır. Bir arkeolog, bir müzeci ve bir ressam olarak kariyerini belirlemiş olan bir kişinin Osmanlı toplumuyla kaynaşmasını beklemek abes olurdu. Hayatının neredeyse tamamının Kuruçeşme ve

Eskihisar'daki ev ve atölyeleriyle Müze-i Hümayun'daki ofisi — ve arada sırada uğradığı Düyun-ı Umumiye İdaresi — arasında paylaştırmış olan Osman Hamdi belli ki kendini koruma altına aldığı küçük bir dünya içinde toplumun geri kalanından büyük ölçüde kopuk olarak yaşıyordu. Unutmamak gerekir ki resim ve arkeoloji ayrıca onu artık fiziki olarak uzaklaştığı — hatta bir türlü geri gidemediği — ama o derecede dse duygusal ve entelektüel bir bağlılık hissettiği Batı dünyasına bağlayan başlıca güçtü. Bir bakıma mesleği ve uğraşı sayesinde kendine Doğu içinde korunaklı küçük bir Batı yaratmayı başarmıştı.

Bu durum kendisini toplumundan kopmuş ya da en azından uzaklaşmış olarak tanımlamaya yeterliyse de, bunu bir red, inkâr veya hıyanet olarak görmek de o derecede yanlıştır. Bu tür kimlik ve bağlılık meselelerinde siyah-beyaz düşünmeye alışık bir toplum olarak Osman Hamdi'nin hem ülkesinden kopuk, hem vatanperver olması gibi çelişkili gözüken durumları algılamakta veya kabul etmekte zorluk çekebiliyoruz. Oysa Osman Hamdi tam da bu tür çelişkili gözüken özellikleri bir arada barındırabilen bir kişiliğe sahipti ve daha da önemlisi, bu tür esneklikleri göstermek zorunda olduğu bir konumdaydı. Bundan dolayıdır ki oryantalist oluşunu bir ayıp veya bir garabet olarak değil, büyük ölçüde normal bir durum olarak göremeden, bunun bazen Batıyı karşısına almaya kadar varabilen bir vatanperverlikle bir arada yer alabildiğini kavrayamadan Osman Hamdi'yi anlamakta çok zorlanacağımız kesindir.

Bu çalışmanın tamamı bu şahsiyete ayrılmış olduğuna göre sadece bir giriş niyetindeki bu tahlili daha fazla uzatmak lüzumsuz olacaktır. Biraz önce söylenenlerin bir bakıma altını çizmek ve geçmişi anlamakta bugünkü kavram ve kategorileri kullanmanın ne kadar yanıltıcı olduğunu hatırlatmak için bu kitabın son hazırlık aşamasında karşılaştığım garip bir durumu zikrederek bu girişi noktalamaya çalışacağım. Bir müddet evvel bir tarih dergisinde Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'nın biyografisi ve özellikle de kökeniyle ilgili yazmış olduğum bir makale bir günlük gazete muhabirinin dikkatini çekmiş, bu konuyu haber yapmaya sevk etmişti. Konunun en ilginç tarafı herhalde Edhem Paşa'nın kesin olmamakla birlikte çoğu tarihçi tarafından kabul edilen Sakızlı Rum kökeniydi. Gerçi bu yüzden de bunun bir haber değeri olup olmadığı tartışmaya açıktı, ama asıl garip olan haberin makalenin içeriğini dönüştürme şekliydi. Anlaşılan Edhem Paşa'nın Rum oluşu pek ilgi çekmeyeceğinden, makalenin içeriği çekiştirilerek Osman Hamdi'yi içerecek şekle sokulmaya çalışılmıştı. Bunda daha önce dediğimiz gibi Osman Hamdi'nin Kaplumbağa Terbiyecisi satışından beri ulaştığı şöhretin büyük bir payı vardı: Osman Hamdi'nin adının geçmesi bir makalenin dikkat çekme ihtimalini ciddi bir şekilde artırdığından, basınımızda da sansasyon merakı baskın olduğundan babadan oğula bu tür bir odak kaymasını tasvip etmemekle beraber anlamak mümkündür. Ancak asıl garabet başlığın şeklinde yatıyordu: "Osman Hamdi'nin babası Rumdu" gibi maksadı pek anlaşılmasa da mantık açısından nispeten kabul edilebilir bir ifade yerine seçilen başlık çarpıcıydı: "Ressam Osman Hamdi Rumdu." Bunun üstelik benim "ilginç bir iddia"m olarak sunulmuş olmasını bir kenara bırakıp, meselenin kısa bir tahlilini yaparsak, buradaki sorunun sadece sansasyon peşine düşmenin doğurduğu "esnek" bir tarih (ve gazetecilik) anlayışından kaynaklanmadığını, 19. yüzyılın Osmanlı kültüründe ve hukuki çerçevesinde Rum doğmuş ama sonra Müslüman olan bir babanın oğlu olmakla Rum olmak arasındaki farkın ne olduğunun gerçekten bilinmediğine hükmetmek gerekir gibime geliyor. Bu da yakın geçmişimize bakarken bugünkü kavram ve kategorilerin çerçevesinden nasıl çıkamadığımızın mükemmel bir örneğini oluşturmaktadır. Osman Hamdi'nin hedefi ve bazen de kurbanı olduğu bu tür anakronik ya da tarih bilincinden yoksun yorum ve hükümler eğer bu çalışmayla bir nebze olsun izale olabilecekse sanırım en önemli amaçlarımdan birine ulaşmış olacağım.

Bu girişi tamamlamadan üzerinde durulması gereken önemli bir nokta, bu çalışmanın ne şekilde tasarlandığı ve içeriğinin ne olduğu konusudur. Yukarıdaki anlatımdan anlaşılacağı üzere, Osman Hamdi artık hiç de basit bir biyografiye sığdırılamayacak derecede çetrefilli ve katmerli bir anlatımı gerektiren, bazı açılardan ise nihai bir söz söylemenin neredeyse imkânsız olduğu bir konu hâlini almıştır. Bir taraftan bilimsel kişiliği, diğer taraftan sanatçı olarak şahsiyeti, Tanzimat eliti içindeki yeri, Osmanlı modernizasyonuna olmuş olan katkıları, müze etrafında oluşturmuş olduğu profesyonel ağ... gibi birbirinden çok farklı ama her zaman da bir şekilde örtüşen konuları bir araya getirmek ve bunlardan tutarlı bir çalışma çıkarabilmeyi ümit etmek çok gerçekçi değildir. Üstelik Mustafa Cezar'ın 1971'de yayımlayıp 1995'te tekrar okuyucuya sunduğu kitabın zenginliği düşünüldüğünde, buna benzer bir formatı muhafaza eden bir eser çıkartmaya çalışmanın çok nankör ve bir büyük ölçüde de lüzumsuz olacağı aşikârdır.

Bu yüzdendir ki sözlük adını verdiğim, kimine göre ansiklopedi olarak da tanımlanabilecek bir format üzerinde yoğunlaşmaya karar verdim. Sözlükten kasıt, ele alınan konuyla ilgili kavram, olay, kişi gibi muhtelif kategorilere giren ve tutarlı bir metin hâlinde ele alınabilecek olan bütün konuların alfabetik bir sıraya dizilerek birer madde olarak kaleme alınmasıdır. Hemen söylemeliyim ki bu formatt pek tabii ki benim icadım değildir. Birçok örnekleri mevcut olan bu tür çalışmalara ben her zaman en çok bir Fransız ürünü olarak bakmaya meyletmişimdir. Gerçekten de Fransız yayın dünyasında dictionnaire ya da dictionnaire critique adı altında hazırlanan birçok eser, bir kişiyi, bir dönemi veya bir olayı incelemeyi bu formatt üzerinden gerçekleştirmeye çalışmıştır. Sanırım Türkçede daha kolayca akla gelebilecek olan "ansiklopedi" tabirine "sözlük" tabirini tercih etmiş olmamın arkasında yatan başlıca neden de budur.

Sözlük formatının hem okuyucu, hem yazar açısından faydaları olduğu gibi bazı dezavantajları da mevcuttur. Tahmin edileceği gibi bu formatı seçtiğime göre faydalarının çok daha fazla olduğunu düşünmekteyim. Bunların başında ise — her iki taraf açısından — büyük bir esneklik gelmektedir. Zira "gerçek"

sözlüklerin — yani lisan sözlüklerinin — aksine, bu tür bir sözlüğe girecek olan maddelerin adedi, niteliği ve şekli büyük ölçüde yazarın seçimine bırakılmıştır. Pek tabii ki Osman Hamdi örneğinde kaçınılmaz olarak görülecek, dolayısıyla yer almaması düşünülemeyecek birçok madde başlığı söz konusudur: Arkeoloji veya Müze-i Hümayun gibi maddeler bu kategoriye girerken,bazılarının da şart olmasa da yüksek bir beklentiyle karşılaşacağı kesindir. Kaplumbağalı Adam gibi bir tablo bu kategoriye girmektedir, zira işlenmesi beklenen, ama ne şekilde yer alacağı konusunda esneklik olabileceği düşünülen bir konusudur. Maddelerin nüvesini bu tür "olmazsa olmaz" ya da "olsa iyi olur" türünden konular oluşturuyorsa, yelpazenin uçlarında en marjinal veya en sübjektif maddeler yer almaktadır: Ya önemsiz bir konuyu ele alan, ya da bir meseleyi hiç beklenmedik bir açıdan inceleyen maddeler olabileceği gibi, başkasının aklına gelebilecek birçok konunun da hiçbir şekilde sözlükte yer almadığına şahit olmak mümkündür. Kısacası, bazı temel dayanakların ötesinde sözlük formatı son derecede esnek ve öznel bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır.

Bütün bunların yazara sonsuz faydası olduğu aşikârdır. Hangi konunun nasıl dahil edileceğine karar vermek, bazı konuları dışlama hakkına sahip olmak, uzun ve yapısal tutarlılığı olması gereken bir eser yerine bölünmüş ve nispeten bağımsız parçalardan oluşan bir yapıyı oluşturmak çok daha rahatlatıcı bir süreç hâlini almaktadır. Üstelik madde seçimindeki serbesti, yazarın vurgulamak istediği bazı noktaları öne çıkarmasına yardımcı olan, hatta uzun bir anlatımda ancak bir dipnota sıkıştırılabilecek türden bazı bilgileri en önemli maddelerle aynı seviyede sunmaya müsait bir ortam yaratmaktadır.

Aslında bu formatın belki de en cazip tarafı da alışılagelmiş hiyerarşilerden tamamen kurtarılmış bir anlatım ve aktarımın mümkün olmasıdır. "Arkeoloji", "köpek", "II. Abdülhamid" veya "Paris" gibi her bakımdan birbirinden son derecede farklı maddelerin aslında aynı seviyede gözükmesi, biraz internetteki bilgi birikimine ulaşımı hatırlatan bir duruma işaret etmektedir. Herhangi bir arama motoruyla yapılan bir araştırmada en genel ile en özel, en önemli ile en önemsiz bilginin aynı düzeyde kullanıcıya sunulmasında olduğu gibi, bu tür bir sözlükte rastgele açılan bir sayfada yer alan bir maddenin alfabetik sıra dışında herhangi bir hiyerarşiye tabi tutulmamış olması birçok açılımları olan bir esneklik olarak görülmelidir.

Pek tabii ki bu formatın yazar açısından bazı güçlükleri de vardır. Maddelerin büyük ölçüde bağımsız birer metin olarak tasarlanmış olması, her maddeyi yazarken diğerlerinin okunmuş olduğunun varsayılmamasını gerektirmektedir. Bu yüzden de ister istemez maddeden maddeye bazı tekrarlar, ya da bazı bilgileri verirken bazı ağırlıklar kaçınılmazdır. Çok basit bir örnek vermek gerekirse, Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'nın adı birçok maddede yer alıyorsa da, her maddenin başka hiçbir madde okunmadan ilk defa okunuyor olabileceğini varsaymak gerektiğinden, her defasında en azından ilk defa geçtiğinden bu ilişkinin hatırlatılması gerekebilmektedir.

Okuyucu açısından bu formatın en ilginç katkılarından biri herhalde kitabın kullanımında sağladığı büyük özgürlüktür. Daha önce de zikrettiğim hiyerarşisiz yapının bir neticesi olarak bu kitabın okunmasına nereden başlandığı tamamen okuyucunun isteğine veya ihtiyacına kalmış bir şeydir. Ne aradığını bilen okuyucu doğrudan doğruya aradığı bilginin bulunduğu maddeye yönelebileceği gibi, sadece meraklı olan okuyucu ise kendini alfabetik sıralamanın keyfiliğine kendi teslim edip isterse A'dan başlayarak Z'ye kadar, isterse de rastgele herhangi bir sayfa veya maddeden başlayıp devamını tamamen tesadüfi bir şekilde getirebilecektir. Bunun akla gelebilecek tek sakıncası — okur bakımından — yazarın bilinçli bir şekilde geri çekilerek kendisini yalnız bırakmasında yatmaktadır. Kurgulu, tutarlı, devamlı ve dolayısıyla bir öykü gibi başı, ortası ve sonu olan bir hikâyenin içinden yazarın güdümünde veya rehberliğinde seyahat etmeyi düşünen, tercih eden, hatta başka türlüsünü akla getirmeyen okur için bu çalışma bazı bocalamalara neden olabilecekse de bunların kısa bir alışma süresinden sonra rahatlıkla yok edilebileceği kesin gibidir.

Kitabın bu özel yapısı ve formatının dışında önemli bir özelliği görselliğidir. Buradaki amaç, okuyucuya verilen bilginin yanında doğrudan doğruya kendi değerlendirebileceği belgesel bir veri tabanı oluşturabilmektir. Bu tür belgelerin başında şüphesiz Osman Hamdi'nin eserlerinin röprodüksiyonları gelmektedir. Ancak en çarpıcı görselliğe sahip bu tablo ve desenlerden başka, estetik veya artistik cazibeden çok saf belgesel nitelik taşıyan birçok dokümana yer verilmesine özellikle gayret edilmiştir. Belgeler, mektuplar, fotoğraflar, objeler, kitaplar gibi kalabalık bir küme oluşturan bu imajlar, metinle mümkün olduğu kadar dengeli bir şekilde okuyucunun dikkatine sunulmuştur.

Herhalde cevaplanması gereken bir soru, bu çalışmanın Osman Hamdi konusunda ne gibi yenilikler getirdiğidir. Her şeyden önce bu formatın konuyu ele alma biçimini değiştirerek ve uzun bir anlatım yerine net bir şekilde tanımlanmış kısa maddeler sunarak okuyucunun bilgiye ulaşma şekli kadar bu bilgiyi algılama şeklinin önemli ölçüde değişeceğini düşünmekteyim. Gerçekten de madde formatı, bilginin daha somut ve net bir tarzda ele alınmasını, daha öz bir şekilde aktarılmasını kolaylaştırdığı ve hatta teşvik ettiği ölçüde şimdiye kadar yapılmış olan çalışmalardan ayrılacaktır.

Ancak şekilden doğan bu farklılaşmanın ötesinde içerik olarak bazı önemli yenilikleri vurgulamak gerekir. Bunların en basiti, bu çalışmanın sağlayacağı bilgi güncellemesidir. Bu çalışmanın Mustafa Cezar'ın 1995'te yayımlanan eserinden beri bu konuda yapılmış olan ilk bütüncül ve toparlayıcı yayın olduğu düşünülürse, aradaki on beş yıllık süre içinde ortaya çıkarılmış olan yeni bulguların, yeni yorumların , yeni soruların ya da yeni yaklaşımların aktarılması için önemli bir fırsat olduğunu kabul etmek gerekir. Osman Hamdi'nin oryantalizminin muhtelif veçhelerinin tartışılması bu "güncelleme" sürecinin en somut örneklerinden birini teşkil etmektedir.

Bunların dışında bu çalışmanın daha önceki literatürle mukayese edildiğinde getirdiği önemli bir yenilik, Osman Hamdi'nin eserlerinin bazı özelliklerinin sistematik ve eleştirel

bir şekilde ele alınması ve bu sayede aslında çoktan yapılması gereken bazı temel analizlerin gerçekleştirilmesi. Bunların başında tabloların "gerçek", yani ilk tespit edilebilen ve belgelenebilen isimlerinin ortaya çıkarılması ve çoğu zaman herhangi bir dayanağı olmadan uydurulmuş olan isimlerin yerine konmasıdır. Bu tür tespitlerin bazen sadece şekli olduğunu kabul edersek bile, birçoğunun çok manidar ve önemli olduğunu söylemek gerekir: Yıllarca hiç sorgulanmadan Mustafa Cezar'ın taktığı Mihrab adıyla bilinen tablonun aslında ilk defa Yaradılış adıyla sergilendiğini bilmek bu tuvalin içeriğinin anlaşılması bakımından büyük bir önem taşımaktadır.

İsimler konusundaki bu sistematik tespit, tabloların tekrarlanan ve dolayısıyla seri olarak incelenmeye müsait olan başka unsurlarına da uygulanmıştır: İmza, ithaf, gizli imza, ya da kitabe, yazı levhası veya kitap gibi yazılı malzemelerin kullanımı gibi unsurlar bu şekilde sistematik bir taramaya tabi tutulan bilgilerin başında gelmektedir. Kısacası, bu sözlüğün başlıca amaçlarının arasında Osman Hamdi'nin eserlerinin mümkün olduğunca metodik ve sistematik bir şekilde ele alınarak bir bütün olarak algılanmasına, ve bu bütünün içinde oluşabilecek önemli ve manidar gruplaşmaları, değişim ve meyilleri, bazen de aykırılıkları ortaya çıkarabilecek şekilde incelenmesine fırsat vermektir.

Çalışmanın en sonunda yer alan birkaç ek ise sözlük maddelerine sığamayacak ya da o formatta halledilmesi zor olan bazı bilgileri toparlama ve özetleme işlevini yüklenmiştir. Bunların biri, Osman Hamdi'nin geniş kapsamlı ailesinin şeceresidir. Diğeri konuyla ilgili geniş ve ayrıntılı bir kaynakçadır. Bu kaynakça kendi başına bir referans oluşturmanın dışında, maddelerin herbirinin sonunda yer alan kısa bibliyografik künyelerin açılımını elde etmek için lüzumlu bir araç olarak görülmelidir.

Bu çalışma birçok zorluklarla, özellikle de her zaman olduğu gibi zaman darlığının yarattığı korkunç sıkıntıyla olması gerekenin çok altında bir süre içinde bitirilmiştir. Bu ise ancak burada zikrederek minnettarlığımı ifade etmeyi borç saydığım çok sayıdaki kişi ve kurumun yardımıyla mümkün olabilmiştir. Şunu hemen belirtmeliyim ki eser, belge, bilgi için başvurduğum kişilerin arasında yardımını esirgeyen olmadığı gibi, çoğu konuyu duyar duymaz daha fazlasını sağlayabilmek ve çalışmaya katkıda bulunabilmek için seferber olmuş, özel bir gayret sarfetmişlerdir. Sanırım bu durum Osman Hamdi'nin günümüzde kazanmış olduğu şöhret ve meşruiyetin, kendisine duyulan merak ve sevginin en iyi ifadesidir.

Teşekkürlerimin en başında çok özel bir kişiyi zikretmek isterim: Osman Hamdi'nin torunu Cenan Sarç, esas itibarıyla bu projenin gerçekleşmesini mümkün kılan kişidir. Yıllardır bana dedesiyle ilgili elindeki belge ve bilgileri vermekle yetinmeyip, onunla ilgili giriştiğim her çalışmada beni cesaretlendirip teşvik etmesi sayesindedir ki bu kadar kapsamlı bir çalışmayı göze alabildim. Bu anlamda bu sözlüğün kendisine olan sevgimin ve minnet borcumun bir nişanesi olarak görülmesini özellikle isterim. Cenan Sarç'tan gördüğüm bu desteğin benzerini oğlu Faruk Sarç ile gelini Zerrin Sarç'tan gördüğümü eklemeliyim. Onlar da aynı samimiyetle ellerindeki eser ve belgeleri kullanabilmem için seferber olmuşlar, çalışmamı heyecan ve samimiyetle desteklemişlerdir.

Bu projenin arkasında Kültür ve Turizm Bakanlığı ve özellikle Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü durmaktadır. Bu fırsatı bana tanımış olmalarından dolayı kendilerine ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca 2010 yılında Osman Hamdi'nin UNESCO'nun anma listesine alınmasını sağlayan ve Mayıs 2010'da Paris'te bu konuda bir toplantı düzenleyen UNESCO nezdindeki temsilciliğimize ve özellikle Büyükelçi Gürcan Türkoğlu'na teşekkürü borç bilirim.

Bu çalışmanın gerçekleşebilmesi için pek tabii olarak en önemli yardımı sağlamış olan kesim, Osman Hamdi'ye ait veya onunla ilgili olan eser veya belge sahibi olan kişi ve kuruluşlardır. Bunların arasında yer alan koleksiyon sahiplerinin bazıları isimlerinin zikredilmemesini tercih etmiş olduklarından kendilerine burada ismen teşekkür etmem mümkün olmayacaktır. Dolayısıyla isimleri geçmese de bu çalışmaya katkılarından dolayı birçok anonim koleksiyoncuya burada en içten teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

Osman Hamdi tablo, desen veya belge koleksiyonlarıyla bu projeye katkıda bulunmuş kişi ve kuruluşların başında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ni saymak gerekir. Türkiye'deki en zengin Osman Hamdi koleksiyonuna sahip olan bu kurum başından beri bu proje için gereken her türlü desteği vermiştir; bu anlamda müzenin yönetimine ve bazı eserlerin kullanımı konusunda yardımlarında çok istifade ettiğim Mehmet Çetiner, Zeynep Dilek Çetiner ve Esma İgüz'e özellikle teşekkür etmek isterim. Aynı şekilde bu kurumun Ankara'daki muadili olan Ankara Resim ve Heykel Müzesi'ne de en içten şükranlarımı ifade etmeliyim. Osman Hamdi ve diğer oryantalist ressamlara ait tuvallerden oluşan zengin koleksiyonlarıyla bu çalışmayı desteklemiş olan Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na ve Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği'ne minnetimi ifade etmek isterim. Milli Saraylar'da bana fiilen olan yardımlarından dolayı İlona Baytar ile Suat Alkan'a da ayrıca teşekkür ederim.

Osman Hamdi'yle ilgili yaptığım her çalışmada olduğu gibi bu defa da İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin çok özel bir yeri olmuştur. Başta müdür Zeynep Kızıltan, müdür yardımcıları Tuğçe Akbaytogan ile Rahmi Asal olmak üzere müzenin yöneticileri bana her zaman göstermiş oldukları ilgiyi, misafirperverliği ve yardımseverliği bu defa da beni utandıracak derecede hissettirdiler. Müzelerin fotoğraf sorumlusu Turhan Birgili sayesinde Osman Hamdi ile Yervant Osgan'ın Nemrut Dağı seyahatleri boyunca çekmiş oldukları fotoğrafların kopyalarını elde etmem mümkün olmuştur. Kütüphane ve Türkçe arşivden sorumlu olan Havva Koç'un yardımlarını saymakla bitmez. Kendisi Osman Hamdi'yle ilgili yapmış olduğu bir sergide

kullandığı belge ve kitapları benimle paylaşmakla kalmayıp, aradığım birçok kitap ve referans konusunda her zamanki gibi yardımıma koştu. Ancak eklemek isterim ki Havva Koç ayrıca Osman Hamdi konusunda bildiklerimize önemli katkılarda bulunmuş, özellikle kendi evlilik ve çocuklarının doğum tarihlerini kaydetmiş olduğu pusulayı bulup yayımlamış olan kişidir...

Osman Hamdi'nin tuvallerine ve kendisiyle ilgili belgelere sahip olan bazı özel kurumların aynı şekilde yardımcı olduklarını belirtmek gerekir. Özel müzelerin arasında en geniş Osman Hamdi koleksiyonlarına sahip olan Pera Müzesi ve Sakıp Sabancı Müzesi her zaman olduğu gibi bana son derecede yakın bir ilgi göstermişlerdir. Sakıp Sabancı Müzesi yöneticisi Nazan Ölçer ile Pera Müzesi yöneticisi Özalp Birol'a bu desteklerinden dolayı son derecede müteşekkirim. Bazı eserlerin takibi ve bağlantısının kurulmasındaki yardımlarından dolayı Sakıp Sabancı Müzesi'nden Hüma Arslaner'i burada zikretmek isterim. Zengin resim koleksiyonlarında birer Osman Hamdi tablosu bulunduran Yapı Kredi Bankası ve İş Bankası'na da en içten teşekkürlerimi sunarım. İş Bankası'ndaki tuvalin görüntüsünün elde edilmesinde bana yardımcı olmuş olan Ali Berktay ile Simge Köktürk'e ayrıca teşekkür etmek isterim.

Özel koleksiyoncuların arasında bu projeye bilfiil desteklerini verip isimlerinin zikredilmesini kabul etmiş olan iki önemli koleksiyonu burada şükranla anmak isterim. Demsa Koleksiyon, Demet Sabancı ve Cengiz Çetindoğan'a katkılarından dolayı sonsuz teşekkür eder, Emine Köleoğlu'nun bu konudaki yardımlarını da ayrıca zikretmeyi birç bilirim. Aynı şekilde zengin Osman Hamdi koleksiyonunun bu projede yer almasını sağlayan Halil İbrahim İper'e bu kıymetli desteğinden dolayı ne kadar teşekkür etsem azdır. Diğer bir koleksiyoncu olan Can Has'a elindeki Osman Hamdi tablosunun röprodüksiyonunu lutfetmesinden, Nihal Kırbaç ile Rezzan Has Müzesi'nden Simge Çelik Atasoy'a ise bunun lojistiğini sağlamalarından dolayı ayrıca teşekkür etmek isterim. Projeye aynı şekilde alâka göstermiş ve elindeki malzemeyi paylaşmayı kabul etmiş olan Raika Akar'a da ayrıca minnet duygularımı sunmak isterim.

Osman Hamdi üzerine çok yakın bir geçmişe kadar gayet ilginç çalışmalar yapmış olan Ferit Edgü'nün bu özelliğinden faydalanmakla kalmadım, elindeki gayet ilginç belge ve eserleri kullanma fırsatını yakalayabildim. Onun sayesinde ulaştığım Esma ve Reha Arar'ın sahip oldukları çok kıymetli desenleri de kısmen de olsa kullanabilmiş olmamdan dolayı herbirine ayrı ayrı minnettarım.

Kitabın çok önemli dokümantasyon eksiklerini Ömer M. Koç koleksiyonundan eser ve fotoğraflar sayesinde tamamlamam mümkün olmuştur. Daha önceki çalışmalarımda olduğu gibi bu defa da kendisinden son derecede önemli görüntüleri sağlamak mümkün olmuştur: Osman Hamdi'nin karakalem bir otoportresi, kendisiyle ilgili birçok fotoğraf ve kitapta adı geçen kişilerin birçoğunun zor bulunan fotoğrafları... Gene her zamanki gibi, bu koleksiyonu en iyi şekilde kullanmamı sağlayan kişi, Bahattin Öztuncay olmuştur. Fotoğraf tarihimiz konusundaki engin bilgisinden bir kez daha beni istifade ettirmiş, bunun da ötesinde Elbise-i Osmaniye veya Marie de Launay gibi konular üzerinde kendi özgün buluş ve çalışmalarıyla kitabın içeriğine doğrudan katkıda bulunmuştur.

Bu kitapta yer alan eser ve belgelerin birçoğu yurtdışındaki kurum ve kişilerin arşiv ve koleksiyonlarından elde edilmiştir. Bu konuda aldığım yardımları özellikle vurgulamak isterim. Okuyan Genç Emir'e sahip olan Liverpool'daki Walker Gallery bu tablonun temini konusunda inanılmayacak derecede nazik ve yardımcı davranmıştır. Bunda işin başından beri bu projeye özel bir ilgi göstermiş olan Charlotte Keenan'ın payı çok büyüktür; aynı kurumun fotoğraf sorumlusu Nathan Pendlebury ise benzer bir nezaketle bana gereken her türlü imajı sağlamıştır. Bunun çok benzer bir durumunu Pennsylvania Üniversitesi Müzesi'yle yaşadım. Meslektaşım Bizans tarihçisi Robert Ousterhout'un bana bu konudaki yardımlarını saymakla bitiremem; keza müzenin arşiv sorumlusu Alex Pezzati de fotoğraf ve belge temininde müthiş bir etkinlikle istediklerimin de ötesinde malzeme temin etti. Onların sayesinde bu kurumda bulunan iki adet Osman Hamdi tuvalinin röprodüksiyonlarının yanında birçok belge ve fotoğraf temin edebilmiş oldum. Ayrıca üniversitenin öğrencilerinden Emily Neumeier da bu tuvallerin kurum içindeki tarihçesini ortaya çıkarmak konusunda bana çok kıymetli yardımlarda bulundu.

Berlin'de bulunan iki adet tuvalin röprodüksiyonlarının temini konusunda Alte Nationalgalerie'nin yanında belgeleme işlemiyle meşgul olan Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte ve bu kurumda görevli Jan Böttger'e bilhassa teşekkür etmek isterim. Bu tuvallerin temini ve geçmişlerinin tespiti konusunda ise Berlin'deki İslam Sanatı Müzesi müdürü Stefan Weber'in ve aynı kurumda görevli Filiz Çakır Phillip'in yardımlarına çok müteşekkirim.

Osman Hamdi'nin İlahiyatçı tuvallerinden birinin bulunduğu Viyana'daki Belvedere Müzesi ve bu müzede görevli olan Johannes Stoll ve Dagmar Diernberger sayesinde bu eseri de kitaba dahil etmek mümkün olmuştur. Çocuklar Türbesinde Derviş tuvalini ise Paris'teki Musée d'Orsay'den elde etmem Joëlle Bolloch ile Denise Faife'in, özellikle de röprodüksiyonuyla ilgilenen Noëlle Pourret'nin sayesinde olmuştur. Yıllardır Türkiye'de ancak Adolphe Thalasso'nun 1911 tarihli renkli röprodüksiyonundan elde edilen kopyalardan tanınan Yeşil Camide (ya da Kuran Eğitimi) adlı tuvalin nihayet yeni ve güncel bir görüntüsünü kullanmama izin veren bu tuvalin sahibi Najd Collection'a sonsuz teşekkür borçluyum. Bu tuvale ulaşma sürecinde bana çok yardımcı olmuş olan sanat tarihçisi Peter Benson Miller, tablonun şu an sergilendiği Brüksel'deki Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri yayın sorumlusu Brigitte de Patoul, sergileme sorumlusu Marie Decoodt, ve Najd koleksiyonunu temsil eden Francine Schwab'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Bu tabloya ulaşmaya çalışırken bana alternatif bir görüntüyü bulup yollayan Londra'daki Mathaf Gallery'ye ve yöneticisi Elizabeth Towers'a aynı şekilde teşekkür ederim.

Osman Hamdi'nin Charlotte Truempler sayesinde varlığını keşfettiğim Carl Humann portresinin kopyasının

görüntüsünü ve bilgisini bana sağlayan Essen'deki Carl-Hunann Gymnasium'un müdiresi Doris Mause'ye ve aynı lisele görevli Stefan Uhlmann'a minnet borçluyum.

Fransız Milli Kütüphanesi'nden (Bibliothèque nationale de France) belge ve imaj taleplerime son derecede hızlı ve etkin bir şekilde cevap veren röprodüksiyon servisine, özellikle Florence Criuel ile Bernadette Ressault'ya çok şey borçluyum. Keza Fransa Milli Arşivlerinde varolduğunu bildiğim Osman Hamdi'nin Hukuk Fakültesi'ne kayıt belgesini elde etmem Magali Lacousse ve Pascal Rivale sayesinde mümkün olmuştur; kendilerine çok teşekkür ederim. Bu süreçte zor bir lojistiği benim için Paris'ten yürüten dostum ve meslektaşım Frédéric Hitzel'e özellikle minnettarım.

Her zaman zenginliği ve ilginçliğiyle dikkatimi çekmiş olan ve Newcastle Üniversitesi'nde muhafaza edilen Gertrude Bell Arşivi'nden bazı görüntüleri kullanabilmiş olmaktan çok muluyum. Bunu en nazik şekilde temin eden arşiv sorumlusu Mark Jackson'a da bundan dolayı teşekkürü borç bilirim.

Belge temini konusunda en çok malzeme sağladığım, hata aklıma bile gelmeyecek görüntüleri elde ettiğim kurumların başında İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü (Deutsches Archäologisches Institut) bulunmaktadır. Bu kurumun müdürü Felx Pirson kendisine bu projeden bahsettiğim anda desteğini vermiştir. İnanılmayacak derecede zengin fotoğraf arşivinin başında bulunan Nurhan Özgenler ise ihtiyacım olan görüntüler konusunda az görülmüş bir nezaket ve etkinlikle bana yardımcı olnuştur. Hepsine en içten teşekkürlerimi sunarım.

Özellikle dönemin Türkçe dergi ve gazetelerinin temini ve ncelenmesi konusunda İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'ndan çok kıymetli destek aldım; bu desteği sonutlaştıran İsfendiyar Ekşi'ye özellikle teşekkür ederim.

İnsanın kendi ailesini sona bırakması mantığına uygun birşekilde, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi ve Osnanlı Bankası Müzesi'ni ancak bu noktada zikrediyorum. Salece arşivlerinde bulunan Osman Hamdi'yle ilgili belgelerin kopyalarını almakla sınırlı kalmadan, kendilerinden eski dostluk ve işbirliklerimizin bir tür tabii devamını oluşturan teknik, lojistik, ve entelektüel desteği alma şansına sahip oldum. Merkez ve müzenin bütün çalışanlarına ve özellikle Sina Benaroya, Lorans Tanatar Baruh, Hülya Kök, Hilal Aktaş ve Özge Öner'e sonsuz teşekkür ederim.

Osman Hamdi'nin tuvalleri kadar zor ulaşılan eserler konusunda belli başlı kurumsal ve özel koleksiyonların ötesinde minferit koleksiyoncuları rahatsız etmek yerine bu konuda en yekin kişilerin tavassutunu kullanmayı ve onların sayesinde esırlerin imajlarını elde etmenin daha gerçekçi ve insancıl bir çözüm olacağını düşündüğümden, bu konudaki engin bilgi vetecrübeleri bulunan müzayede evleri ve sanat galerileriyle tenasa geçtim. Bir kez daha burada da her kurum ve kişiden son derecede olumlu, yapıcı ve anlayışlı bir destek alabildim. Portakal Sanat ve Kültür Evi'nden Raffi Portakal, Fatoş Türkmen veMeryem Yoldaş'ın; Maçka Mezat'tan Ayşe ile Ahmet Utku ve Gamze Balcı'nın; Antik AŞ'den Turgay Artam ve Ümmühan Eker Kazanç'ın; Alif Art'tan Bingül Tezer'in; Lebriz'den Nilüfer Beller'in; Nişantaşı Müzayede'den Ali Ulukaya'nın; Sotheby's Türkiye'den Oya Delahaye'nin; Denizler Müzayede Evi'nden Ayhan Külekçi'nin yardımları olmasaydı bu proje asla gerçekleşemeyecekti.

Yukarıda bahsi geçen uzman kişi ve kuruluşların kendi arşivlerinde bulunan görüntülerin dışında kalıp muhtelif nedenlerle ulaşılamayan bazı tuvallerin röprodüksiyonları konusunda oluşabilecek olan sıkıntının giderilmesi çok önemli bazı destekler sayesinde mümkün olmuştur. Bu konuda en güvenilir kaynak, Mustafa Cezar'ın Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi adındaki çalışmasının 1995 yılında yapılmış olan ikinci ve genişletilmiş baskısıydı. Bu yayının bugün haklarını elinde tutan Eğitim Kültür ve Araştırma Vakfı'nın başkanı İnci Aksoy, bu projeyi desteklemek için eksik görüntülerin bu kitaptan temin edilerek tamamlanabileceğini belirterek bu projeye çok kıymetli bir katkıda bulunmuş oldu. Bu konuda son derecede önemli ve bir bakıma mucizevi türden bir destek de Mustafa Cezar'ın kitabının 1995 baskısının tasarımını üstlenmiş olan Ersu Pekin'den geldi. Söz konusu kitabın basımında kullanılan slaytları muhafaza etmiş olduğundan bu projenin bu sıkıntısı ortaya çıktığında meseleyi hemen halledebilmek mümkün olmuştur. Dolayısıyla bu projenin Ersu Pekin'e ne kadar borçlu olduğunu, bu inanılmaz derecede kıymetli yardımının ne kadar makbule geçtiği sanırım kolaylıkla anlaşılacaktır. Bu arada söz konusu slaytların o tarihlerde Mimar Sinan Üniversitesi'nin fotoğrafçısı olan Erdal Aksoy tarafında çekildiğini, bu mükemmel çekimlerden dolayı kendisine en içten teşekkürlerimi aktararak belirtmek isterim. Bunların dışında kalan ve bu kitap için yeniden çekilmesi gereken fotoğraflar için ise Serdar Tanyeli'nin mükemmel çalışmasını burada şükranla anmak isterim.

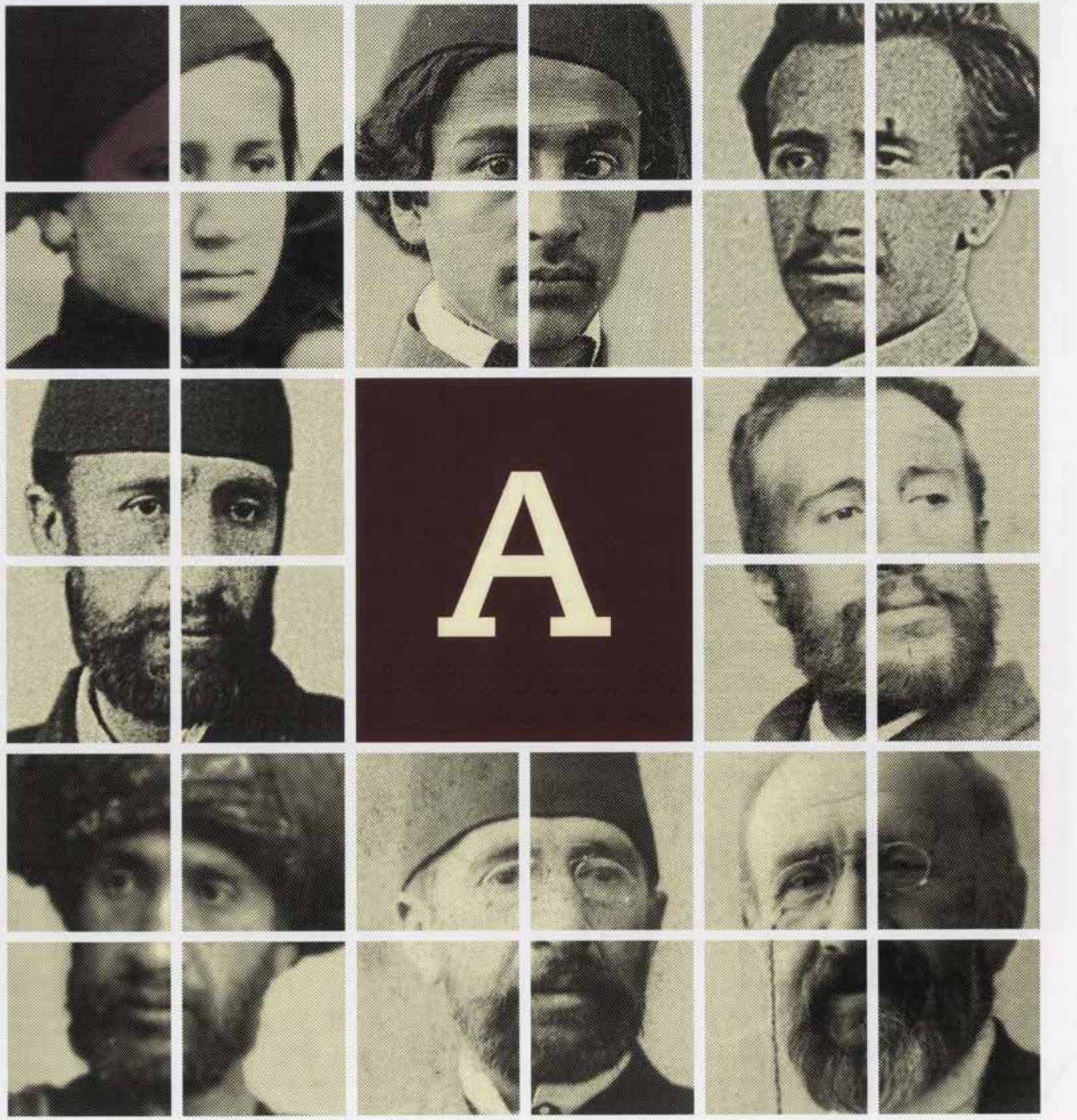
Bu çalışmaya çok özel türden katkıda bulunmuş olan birkaç kişiyi burada önemle ve şükranla zikretmek isterim. Sözlüğün "popüler kültür ve güncel sanat" maddesinde Osman Hamdi'nin özellikle 2004'teki Kaplumbağa Terbiyecisi satışından sonra ikonik değer kazanıp her türlü ortamda zikredilmeye, kopyaanmaya,, yorumlanmaya, tekrar üretilmeye başlayan sanatının günümüze yansımalarını aktarmaya çalıştığımda, bunların bazı örneklerini okuyucuya sunmak üzere temin edilmesi için gayret sarfettim. Neticede bu kategoriye giren ve manidar bulduğum üç güncel sanat eserini ve/ya yorumunu seçebildim. Bu eserlerin yaratıcılarından bunları kullanmam konusunda izin istediğimde de her üçünden olumlu cevap alabildim. Bu sayededir ki birbirinden çok farklı tarz ve ortamlarda yaratılmış, ama esas itibarıyla Osman Hamdi'yi özgün bir şekilde referans alan üç esere kavuşabilmişimdir. Bunların ilki olan Selçuk Erdem, konuyla ilgili iki karikatürünün yayımlanmasına; Ezel Akay, Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?' İsimli filminin bir sahnesinden bir enstantanenin kullanılmasına; Genco Gülan ise Osman Hamdi'yi konu alan bir enstalasyonunun aktarılmasına izin vermişlerdir. Bu çalışmanın geçmiş bir sanatçının başka sanatçılar tarafından tekrar ele alınması gibi hoş bir sürece

açılmasına vesile olmuş olması beni son derecede memnun eden bir yeniliktir. Bunu mümkün kılan sanatçılara en içten teşekkürlerimi sunarken, herbiriyle ilk temasları sağlayan Aydan Çelik, Daryo Mizrahi ve Ümmühan Eker Kazanç'a da ayrıca minnet borçluyum.

Bu çalışmanın içerdiği bilginin oluşumundaki katkılarından dolayı kendimi şanslı ama aynı zamanda da borçlu addetmekteyim. Çok sayıdaki meslektaşım, tanıdığım, dostum, arkadaşım bu uzun ve çetrefilli işte bana destek çıkarak, malzeme sağlayarak, fikir vererek, eleştiri yaparak asla unutamayacağım bir yardımda bulunmuş oldular. Her zamanki gibi Sinan Kuneralp ayaklı kütüphane ve evrak hazinesi rolünü yerine getirdi; İrvin Cemil Schick hat, dinî metin, kitabe gibi konularda ona her danıştığımda kendi projesiyle ilgilenir gibi bir şevkle yardımcı oldu ; Xavier du Crest, Thalasso'nun bir türlü ulaşamadığım makalelerini temin etti; Zainab Bahrani Hilprecht'in çivi yazısıyla bıraktığı notu çözerek beni hayretlere düşürdü; Aslı Özyar her zamanki gibi Almanca ve arkeoloji konularında başvurduğum dost oldu; Afife Batur Osman Hamdi'nin yalısının fotoğrafını temin etti; Evin İlyasoğlu Cemal Reşit Rey ve ailesiyle ilgili gayet önemli belgeleri benimle paylaştı; Néguine Mathieux Osman Hamdi'nin Salomon Reinach'a mektuplarının varlığına dikkatimi çekerek metnini sağladı; Eric Grünberg birçok eserin niteliği ve yeri konusundaki engin bilgisinden istifade ettirdi; Seza Sinanlar teziyle oluşturduğu zengin birikimini kullanımıma sundu; Feridun Özgören ve Mahmut Sami Kanbaş, İrvin Schick vasıtasıyla beni hat ve Kuran metinleri konusunda aydınlattılar; Abdullah Kaya Osman Hamdi'nin ailesinin bazı nüfus kayıtlarıyla ilgili bilgiler verdi; Funda Soysal Servet-i Fünun'da yer alan ilginç bir fotoğrafı görüp kullanmamı sağladı; Garo Kürkman Osman Hamdi'nin mührü ve Yervant Osgan'ın fotoğrafı konularında beni bilgilendirdi; George Tolias 1834 Yunan Eski Eserler Kanununun metnini temin etti; Hakan Karateke bana imaj konusunda seferber oldu; Murat Şiviloğlu gereken bazı görüntüleri bana temin etti; Jens Kröger ile Malte Fuhrmann Friedrich ve Maria Sarre ile ilgili eksiklerimi tamamladılar; Selçuk Esenbel, Miyuki Aoki-Girardelli ve Topkapı Sarayı'ndan Ömür Tufan, Osman Hamdi'nin Çin vazosuyla ilgili çok yardımcı oldular. Çok daha genel anlamda çalışmalarıyla ve bugüne kadar ürettikleriyle bana fikir, ilham, ve bilgi veren kişileri de zikretmek isterim: Selim Deringil, Zeynep Çelik, Ussama Makdisi, Gülru Çakmak, Wendy Shaw, Emine Fetvacı, Zeynep İnankur, Semra Germaner, İpek Duben...

Bu kadar kapsamlı ve netameli bir çalışmanın gerçekleştirilebilmesi için en önemli unsurlardan biri tasarımdır. Bu denli kısa bir sürede hazırlanmak zorunda kalınan, ama ona mukabil çok zor ve karmaşık bir yapıya sahip olup metin ve resim arasındaki gayet hassas bir dengeyi gözeterek gerçekleştirilmesi gereken bir kitabın sağlıklı bir şekilde ortaya çıkması, yazarından çok tasarımcısı ve sayfa düzenini gerçekleştiren grafik uygulamacısının elindedir. Bu konuda yıllardır beraber çalışmış olduğum Bülent Erkmen'in ortaya koyduğu gayet özgün ama aynı zamanda kullanışlı format, işin gerçekleştirilmesinde beni cesaretlendiren, teşvik eden, hatta heyecanlandıran bir unsur olmuştur. Uygulamanın ise Bilge Barhana tarafından yapılmasının ne derecede rahatlatıcı ve güven verici bir his olduğunu özellikle vurgulamak isterim. Sayfa düzenini yaptığı metni okuduğunu, yanlışlarını tespit ettiğini, alternatifler teklif ettiğini, daha da önemlisi bütününü ilgiyle takip ettiğini gördüğünüz birinin bu katkısının ne derecede kıymetli olduğunu anlayabilmek için bu tecrübeyi yaşamış olmak gerekir.

Bu süreç boyunca, özellikle zaman darlığının yarattığı gerginlik ve baskı karşısında kendimi yalnız ve ümitsiz hissettiğimde yüzümü dönebileceğim ve yardım isteyebileceğim kişiler gene karım Sedef ve kızım Simin olmuşlardır. Simin'in uzakta olması onu bir nöze benim en korkunç talep ve huysuzluklarımdan koruyabildiyse durum Sedef için çok farklı olmuştur. Birkaç ay boyunca yaşadığım bu zevkli ama bir o kadar da gergin süre içinde Sedef'in mütenadi ve şartsız yardımı ve desteği olmasaydı, bu proje hiçbir zaman tamamlanamazdı. Sözlüğün "S" harfinde onun adına bir madde açmanın ona olan minnetimin en doğru ifadesi olacağına inansam da, bunun mümkün olamayacağını bildiğimden buradaki birkaç satırla bu duygumu ifade etmekle yetinmek zorundayım.


A

A.B.C. KULÜBÜ SERGİLERİ. *1880'lerin başında Fransızca ABC, Türkçe Elifba adıyla kurulan bir sanatseverler kulübü tarafından düzenlenen sergiler.* » ELİFBA KULÜBÜ SERGİLERİ

ABDULLAH. *İbrahim Edhem Paşa'nın 1858 yılında doğup 1864 yılında, henüz altı yaşındayken ölen oğlu.*

Arkeoloji Müzeleri'nden Havva Koç'un ortaya çıkardığı ve Edhem Paşa'nın ailesindeki başlıca doğumları kaydettiği pusulada Osman Hamdi'nin kardeşi Abdullah'ın doğumu şu şekilde yer almaktadır:

> Hicret-i Nebeviyyenin işbu bin iki yüz yetmiş dört senesinin Şevvâl-ı mükerremi on beşinci Sebt günü saat dörtde yani vakt-i zuhra yarım saat kalarak dünyaya oğlum Abdu[l]lah gelmiş Rabbim teala tûl-ı ömr ihsan eyleyüb kâmilînden sâlihînden eylesün âmîn
>
> Kariye-i Çengel fi 15 [Şevva]l sene 1274 Pazar ertesi saat 4 Rûmî sene 1858 fi 17 Mayıs Cemile Sultan ile Münire Sultanın velime sürlarının üçüncü günü idi

Bu kayıtta verilen tarih Miladi takvime göre 29 Mayıs 1858'e tekabül etmektedir ki bu da Abdullah'ı, Osman Hamdi (1842), İsmail Galib (1847) ve Mustafa Mazlum'dan (1851) sonra Edhem Paşa'nın dördüncü oğlu yapmaktadır. Böyle bir olayın dönemin önemli vakalarıyla bağlantılandırılması çok rastlanan bir durumdu. Abdullah'ın doğumunun Cemile ile Münire Sultanların düğün eğlencelerinin üçüncü gününe rastlaması da bu nedenle kaydedilmişti. İkisi de Sultan Abdülmecid'in kızları olan Cemile Sultan (1843-1915) 3 Haziran 1858 günü Ahmed Fethi Paşa'nın oğlu Mahmud Celaleddin Paşa'yla (1836-1884) ve Münire Sultan (1844-1862) 10 Haziran 1858 günü Hıdiv Abbas Hilmi Paşa'nın oğlu İbrahim İlhami Paşa'yla (1836-1860) evleneceklerdir.

Ne var ki küçük Abdullah'ın ömrü, babasının "tûl-ı ömr" dualarına karşın pek uzun olmayacaktı. Ölümünün doğrudan bir kaydına rastlanmadıysa da, Osman Hamdi'nin 22 Temmuz 1864 tarihinde Paris'ten babasına yazdığı mektubundaki bir ibare kötü haberi aldığını bildiriyordu: "Bu felaket anında istemeden mektubumla size endişe yarattığımdan dolayı daha da bedbahtım; ne var ki size tekrar ediyorum ki Paris'te artık hiç kalamam, özellikle de annemi yapayalnız bırakan bu korkunç darbeden sonra en azından onun yanında Allah'ın onun elinden aldığı küçük kardeşim Abdullah'ın yerini almak isterim". Mektubun tarihinden ve o dönemdeki posta hızından hareket ederek, Abdullah'ın ölümünün Temmuz ayının başında ya da Haziran ayının sonunda vuku bulduğunu tahmin etmek mümkündür. Abdullah'ın nereye defnedildiği konusunda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Kaynakça. (Osman Hamdi Paris mektupları, 22 Temmuz 1864), (Cervati ve Sargologo, 1868: 12), (Uluçay, 1985: 154-157), (Öztuna, 1989: 263-264), (Koç, 1993).

Edhem Paşa'nın tuttuğu bir pusulada Abdullah'ın doğum kaydı. İstanbul Arkeoloji Müzeleri arşivi.

ABDÜLAZİZ. *1830 yılında doğup 4 Mayıs 1876 günü tam açıklanamayan bir şekilde ölen, 1861-1876'da saltanat sürmüş ve 1876'da bir darbe neticesinde tahttan indirilmiş olan Osmanlı padişahı.*

Osman Hamdi Bey'in her ne kadar kariyeri daha çok Sultan II. Abdülhamid'in döneminde gerçekleşmişse de, gerek Fransa'daki talebeliği, gerek memlekete döndükten sonra ilk memuriyetleri Sultan Abdülaziz'in hükümdarlığı altında gerçekleşmiştir. Osman Hamdi Paris'e 1860'ta hareket ettiğine göre Sultan Abdülaziz'in 1861'de ağabeyi Sultan Abdülmecid'in yerine tahta oturuşuna tanık olamamış, muhtemelen de yeni padişahı ancak 1867 yılında Avrupa'ya yapmış olduğu seyahatinin Paris ayağında görmüştür. Temmuz 1867'de Paris'i Dünya Sergisi münasebetiyle ziyaret eden Abdülaziz, Fransa İmparatoru III. Napoléon ile birlikte serginin mükâfat dağıtım törenine iştirak etmiş, ardından da Calais yoluyla İngiltere'ye geçmişti. Suikast veya nümayiş korkusuyla Paris'ten uzaklaştırılan Osmanlı talebesinin aksine Osman Hamdi, Fransız başkentinde kalabilmiş, hatta 1 Temmuz 1867

Sultan Abdülaziz, *L'Univers illustré*, c. X, n° 652, 13 Temmuz 1867, s. 433.

Lix'in kaleminden III. Napoléon'un on iki yaşındaki oğlu Louis Napoléon'un Sultan Abdülaziz'i ziyareti, *L'Univers illustré*, c. X, n° 652, 13 Temmuz 1867, s. 436.

tarihli gazetelere bakılırsa padişahı Paris'te karşılayan kalabalık heyetin içinde de yer almıştı. Ama asıl önemlisi, Osman Hamdi sanatçı olarak sergiye katılabilmişti. Bazı kaynaklarda Osmanlı Devleti adına sergi komiserliği yaptığı belirtiliyorsa da bu yanlıştır. Osman Hamdi serginin Osmanlı seksiyonuna üç tabloyla katılmıştır: *Çingenelerin Molası*, Pusudaki Zeybek ve *Zeybek'in Ölümü*.

Osman Hamdi'nin gerçek kariyeri İstanbul'a 1868'de dönmesiyle başlamıştır. 1869-1870'de Mithat Paşa'nın maiyetinde Bağdat'ta umur-ı hariciye müdürlüğü yapmış, ardından da Bombay konsolosluğuyla Sen Petersburg sefaretinde kâtiplik görevlerini reddetmişti. Ondan sonra da Hariciye Nezareti'nde teşrifat müdür muavinliğine getirildiği biliniyorsa da, John P. Peters'e göre bu göreve getirilmesinde Sultan Abdülaziz'in doğrudan parmağı bulunmaktaydı:

"Hamdi bu görevden (Sen Petersburg'da kâtiplikten) affını istirham etti ve özel hayata dönmesine izin verildi; o da kendini tamamen sanata, resme ve özellikle de kendisinin de yakın geçmişte katıldığı Afeş Araplarıyla bir çatışmayı temsil eden bir savaş tablosuna verdi. Günün birinde, yürüyüşten döndüğünde saray görevlilerinin atölyesini basmış olduğunu ve bu büyük muharebe sahnesini aldıkları gibi kendisini de padişah huzuruna götürmek üzere beklediklerini görmüş. Korku içinde titreyerek saraya gitmiş, zira bu celbin ölüm mü, sürgün mü, mânâsına geldiğini anlamamış. Sultan Abdülaziz'i tuvalini hayranlıkla seyrederken bulmuş; kendisine de tablonun karşılığı olarak pırlantalı bir enfiye kutusuyla sefirlerin teşrifatçılığı görevi verilmiş".

Biraz "Binbir Gece Masalı" kokan bu hikâyeyi ne kadar ciddiye almak gerekir? Peters'in kendisi bu bilgileri güvenilmez kaynaklardan aktarabileceği gibi, Osman Hamdi'nin de kendi geçmişini biraz ballandırarak anlatmış olduğu düşünülebilir. Ne var ki ilginç bir ayrıntı, gayet muğlak bir şekilde de olsa bu hikâyeyi doğrular niteliktedir. Gerçekten de Zehra Güven Öztürk'ün incelediği 1890 civarına ait saraylarda bulunan tabloların envanter defterinde Hamdi Bey'e ait tabloların arasında *Muharebe Resmi* adını taşıyan bir tuval olduğu anlaşılmaktadır. Hakkında başka bir bilgi bulunmayan bu tablonun isminin bilinen Osman Hamdi tablolarından hiçbirine uymaması yüzünden, söz konusu tablonun gerçekten de Irak'taki görevi esnasında tanık olduğu bir muharebeyi temsil eden ve sonunda Sultan Abdülaziz tarafından beğenilip saraya alınan bir eser olduğunu düşünmek mümkündür. Ancak eğer

öyleyse, bu tuvalin akıbeti bilinmemekte, dolayısıyla da "kayıp tablolar" arasında yer almaktadır.

1871'den itibaren Osman Hamdi'nin kısa bir müddet ara verdiği kariyeri tekrar hareketlenmiştir. 1871'de teşrifat müdür muavinliği, 1873'te Viyana Sergisi komiserliği, 1875'te ise gene Hariciye Nezareti umur-ı ecnebiye kâtipliği, Sultan Abdülaziz döneminde bulunmuş olduğu görevlerdir. Ancak bunların herhangi birinde padişahla doğrudan bir ilişkisi olduğu şüpheli dir ve herhangi başka bir tuvalini de saraya sunduğu veya sattığı konusunda bilgi mevcut değildir.

Kaynakça. (Journal des débats, 1 Temmuz 1867: 1), (Exposition, 1867), (Launay, 1867), (Jousselin, 1867), (Salaheddin, 1867), (Peters, 1892-1893: 548), (Peters, 1910), (Cezar, 1995: 210-217), (Öztürk, 2008: 176), (Eldem, 2010a: 38-53, 69-101).

II. ABDÜLHAMİD. *1842 ile 1918 yılları arasında yaşamış, 1876'da tahta geçirerek 1909'da tahttan indirilen, 33 yıllık hükümdarlığı genellikle bir istibdat ve sansür devri olarak bilinen Osmanlı padişahı.*

Osman Hamdi Bey'in genel olarak memuriyetinin, özellikle de Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğünün neredeyse tamamı Sultan II. Abdülhamid'in hükümdarlığına (1876-1909) rastladığından, bu iki kişi arasındaki ilişki özellikle önem kazanabilmektedir. Buna bir de babası Edhem Paşa'nın 1877-1878'de bir seneye yakın bir müddet Sadrazam olarak görev yapmış olduğunu eklemek gerekir. Bütün mesele, bu ilişkiyi nitelendirebilecek türden belgelerin azlığı ve muhtemel yanlılığıdır. Gerçekten de Osmanlı Devlet Arşivlerine bakıldığında, Osman Hamdi Bey'i ilgilendiren belgelerin neredeyse tamamı gayet olağan türden, bazı tayin ve terfilerin kaydedildiği, muhtelif görevleri konusunda raporları içeren rutin yazışmaların ötesine geçmemektedir. Bu tür bir dokümantasyondan da, Osman Hamdi Bey'in her memur gibi mevzuata tabi olduğu dışında manidar bir sonuç çıkarmak zordur.

İlginçtir ki Osman Hamdi ile II. Abdülhamid arasındaki ilişkilerin niteliği konusunda bir yorumda bulunan belgelerin çoğu, 23 Temmuz 1908 gününe rastlayan Jön Türk ihtilalinden sonra padişahın yetkilerinin kısıtlandığı döneme, hatta 27 Nisan 1909 tarihinde tahttan indirilmesinden sonrasına rastlamaktadır. Büyük bir kısmı ise Osman Hamdi'nin 24 Şubat 1910 tarihindeki ölümünden sonra kaleme alınmış olan yazılardan oluşmaktadır. Bu kaynakların ortak noktası ise, Osman Hamdi'yi II. Abdülhamid'in istibdadına ve sansürüne karşı çıkan, baş kaldırmasa bile bundan zarar gören, hafiyelerin tarassutu altında kendi ülkesinde rehin hayatı yaşayan ve özgürlükleri sınırlanan bir kişi olarak göstermeleridir. Bu tür yorumların tehlikesi aşikârdır: İstibdat bertaraf edildikten sonra istibdat mağdurlarının ve mazlumlarının sayısı birden artmakta, eski rejimle herhangi bir sorunu olmayan kişiler bile yeni rejime uyum göstermek için farklı bir kimlik kazanabilmekte veya kazandırılabilmektedir.

Osman Hamdi Bey konusunda bazı abartılı kaynaklar olduğu kesindir. Ölümünden sonra yerli basında çıkan bazı yorumların onu II. Abdülhamid karşıtı gösterebilmek ve kendisinden memleketteki her eski eseri yabancılara, özellikle de Almanlara peşkeş çekmeye hazır bir padişaha karşı istifadan intihara kadar her türlü fedakârlığı göstermeye hazır bir "arkeoloji kahramanı" yaratmak için seferber olduğu görülür. Bir lahdin üzerine yatıp "ya ben giderim, ya o" dediği türünden dramatik ifadelere dayanan anekdotlar da bu kategoriye girmektedir. İşin ilginç tarafı, yabancı basında da bu tür abartılara rastlanmış, Osman Hamdi Bey 1909'da Londra Güzel Sanatlar Akademisi'ne fahri üye seçildiğinde, kendisinin 27 Nisan günü Sultan Abdülhamid'e hal' fetvasını okuyan kişi olduğu gibi fahiş bir hataya düşülmüştü.

Gerçi hemen söylemek gerekir ki, Osman Hamdi Bey'in abartılı bir şekilde Abdülhamid düşmanı olarak gösterilmesi, müstebit hükümdara karşı olumsuz bir tutumu olmasına asla

Londra seyahati esnasında Şehzade Abdülhamid, 1867. Library of Congress, LC-USZ62-77295.

mani değildir. Yukarıda sayılan ve anekdot kabilinden olan kaynaklardan biraz daha ciddilerine bakılacak olursa, Hamdi/Hamid arasında gerçekten de ciddi bir uyuşmazlık olduğunu söylemek mümkün olmaktadır. Hamdi Bey'in ölümü üzerine kaleme aldığı yazıda John P. Peters kendisini "Hamidi baskının en kötü dönemlerinde bile hayatının pahasına da olsa özgür ve bağımsız kalmayı başarmış nadir mevki ve paye sahibi Türklerden biri" olarak tarif etmiştir. Aynı günlerde aynı maksatla eski dostunu anlatan Salomon Reinach ise çok daha somut sözlerle Abdülhamid karşıtlığını dile getirmiştir. Ona göre Osman Hamdi hep "Midhatçı" ve vatanperver olmuş, ülkesinin Batının gelişmelerinden istifade etmesi için çırpınmış, siyasî liberalizmi de bir son dakika icadı olmamıştı: "1882 senesinde İstanbul'da, kendi masasında, benim önümde sarf ettiği sözler duyulmuş olsaydı bir çuvala konup Boğaz'a atılması işten bile değildi". Abartılı bile olsa, bu sözden Osman Hamdi Bey'in Avrupa liberal fikirlerine bağlı ve küçük meclislerde sözünü sakınmayan bir kişi olduğunu anlamak mümkündür. Reinach'ın bu ölüm methiyesinde yer alan diğer bir ayrıntı da Osman Hamdi'nin siyasî tutumunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Jön Türk ihtilalinden sonra kendisinden heyecanlı bir mektup aldığını söyleyen Reinach, bu mektuptan bir pasajı vermekteydi. Bu pasajda da Osman Hamdi ihtilalin kendisinde yarattığı sevinci gizlemiyordu: "Nihayet özgürüz! Padişah artık neredeyse yok ve bütün serserileri, hafiyeleri ve hırsız çeteleriyle saray da artık mevcut değil!" Reinach Arşivinde bulunan mektubun aslına bakıldığında Reinach'ın bu pasajı harfiyen aktardığı görülebilmektedir. Kısacası Osman Hamdi, 1908'de istibdadın sona erdiğine ve belki de birkaç ay padişahın tahttan indirilmesine sevinecek kadar Abdülhamid'den hoşlanmayan biriydi. Daha 1908 senesinde "Hürriyet Kahramanı" olarak bilinen Enver Bey'in portresini yapmış ve kendine ithaf etmiş olması Jön Türk hareketine duyduğu sempatiyi göstermeye yeterlidir.

Jön Türk ihtilali sonrasında Sultan II. Abdülhamid, 1908. Library of Congress, LC-USZ62-77296.

Fakat pek tabii ki meselenin diğer yüzüne de bakmak gerekir. Abdülhamid'den hoşlanmamak ve rejimini onaylamamakla birlikte Osman Hamdi Bey, Hamidi sistem içinde, normal bir şekilde terfi ederek, bilindiği kadarıyla herhangi bir soruşturma geçirmeden ve hayatının projesi olan Müze-i Hümayun'u kısa sürede güçlü bir kuruma çevirmek için gereken imkânlar kendisinden esirgenmeden kariyerinin neredeyse tamamını geçirmişti. Hem muhalif, hem sistemin bir parçası olması nasıl mümkün olabilirdi? Burada da ölümünden önce kaleme alınan bazı yazıların içeriğini aktarmak gerekir. Gerçi bu yazılar, net bir şekilde Osman Hamdi Bey'i sevmeyen kişiler tarafından kaleme alındığından yanlı olmaları muhtemeldir. Bunların başında da Osman Hamdi'nin baş düşmanlarından olduğu her hâlinden anlaşılan Theodore J. Bent gelmektedir. 1887'deki bir yazısında Osman Hamdi'yi tanıtan Bent, kendisinin Rum menşeli ama "yobaz bir Müslüman" olduğunu söyledikten sonra, "Türk müstebiti" diye nitelendirdiği Abdülhamid'in "gözdesi" olduğunu, bu durumun da eski eserleri istediği gibi korumakta kendine çok faydası dokunmakla birlikte berbaberinde bazı zorluklar da getirdiğini ilave etmektedir. Bu zorluklara örnek olarak da Abdülhamid'in tutturması sonucunda Osman Hamdi'nin bir müddet işini gücünü bırakıp Yıldız Sarayı'nda duvarlara çiçek resimleri yapmak zorunda kaldığını anlatır. Bent, ertesi sene kaleme aldığı ve tamamıyla Osman Hamdi'ye ayırdığı uzun yazısında aynı iddiaları tekrarlamakta, hatta Yıldız'daki "dekoratörlük" çalışmalarının altı ay kadar sürdüğünü söylemektedir. İlginç bir şekilde aynı yazar zahiri olarak görünen bir bağlılığa karşın Osman Hamdi'nin mütemadiyen Abdülhamid'in arkasından konuştuğunu, "Hayvan gene bir resim ısmarladı" türünden sözlerle kendisinden hiç hazzetmediğini belirttiğini de ilave etmektedir. Pek tabii olarak Bent'in bunu bir siyasî iltifattan çok, bir tür nankörlük örneği olarak aktarmaktaydı.

Bent'in Osman Hamdi'ye büyük ölçüde 1884 tarihli Asar-ı Atika Nizamnamesi'yle yabancı arkeologların haklarını ciddi olarak kısıtlamış olmasından dolayı duyduğu kin ve husumetin karşısında her söylediğini tabii ki ciddiye almamak gerekir. Diğer taraftan da, neredeyse otuz sene boyunca Müze-i Hümayun müdürü olarak Osman Hamdi Bey'in de gerçek bir muhalif olarak davranamayacağı gibi, şu veya bu şekilde sistemle uyuşmuş olmasaydı bu mevkide kalamayacağını da düşünmek gerekir. Çok basitleştirmek pahasına da olsa, akla gelen durum, Osman Hamdi'nin her ne kadar liberal mizaçlı ve dolayısıyla istibdat karşıtı olsa da, inandığı ve bütün hayatını vakfettiği Müze-i Hümayun'u tehlikeye sokacak herhangi bir harekette de bulunmayacağı, dolayısıyla siyasî ilkeleriyle bilimsel ideallerini dengede tutmaya çalıştığıdır. Gerçekten de Bağdat'tan babasına mektuplarından her an Midhat Paşa'ya hayranlığını tekrarlayan bir kişinin birdenbire bir mutlakiyet taraftarına dönüşmesi ne kadar gerçekçiyse, bir liberalizm "kahramanının" otuz sene boyunca itibar görmesi de o kadar ihtimal dışıdır. Osman Hamdi'nin oluşturduğu bu dengeyi belki de en iyi gene Reinach anlatmıştır:

> "Bu parlak ve dolu hayatın en ilginç taraflarından biri de, tam bir Midhatçı olan, Fransız bir kadınla evlenen, resim yaptığı için dinibütünlerin gözünde şüpheli, bulvar Fransızcası konuştuğu için eski memurların gözünde şaibeli olan Hamdi'nin otuz sene boyunca hiçbir türlü zorluğa, hatta gözden düşmeye uğramamış olmasıdır. Abdülhamid sadece 1889 senesinde itibaren Avrupa'ya gitmek için sunduğu arzları reddetmekle yetinmiştir. Düşmanlara ve kıskançlara, Hazine'nin mütemadi parasızlığına rağmen, inşaatleri, okulu, kütüphanesi için önemli meblağlar elde edebilmişti. Bunun cevabını Hamdi'nin gönül çelmeyi bilmesinde aramak gerekir: Zekâsıyla Yıldız'ın en şüpheci hafiyelerini bile fethedebiliyordu. Avrupa'da kazanmış olduğu itibar kendisine güç veriyordu; kendisini sevdiklerinden dolayı korumayanlar, kamuoyu korkusuyla kendisinden çekinirdi. Fakat asıl amacı olan Türkiye'ye medeniyet ve bilimi getirmek uğruna kim bilir ne kadar esneklik, diplomasi, hatta kurnazlık göstermesi gerekmiştir? İstibdadın pek az iyi tarafı vardır, ama bunlardan biri, suç ortağı olmadan sisteme uyum göstermeyi beceren kişilerin zekâsını sivriltmesidir."

Zaten unutmamak gerekir ki, II. Abdülhamid'in hükümdarlığı, siyasî ve toplumsal baskının en şiddetli halleriyle birlikte bilim, sanat ve eğitim konularında en çarpıcı adımların atıldığı ve bu tür tezatların hakim olduğu bir dönemdir. Bu anlamda siyasî istibdadın mevcudiyeti, Osman Hamdi Bey'in baş koyduğu misyonun önemsenmeyeceği veya buna karşı gelineceği mânâsına gelmemektedir. Tam aksine, Sultan Abdülhamid'in, dışarıya açılan "vitrin"in öneminin her zaman farkında olduğu, bu anlamda Müze-i Hümayun'a özellikle destek verdiği bilinmektedir. Zaten Osman Hamdi'nin bu göreve getirilmesinin arkasında Teşrifat Nazırı Münir Paşa'nın özel gayretinin yattığı doğruysa, bu gayretlerin eninde sonunda Abdülhamid'in kararını etkilemek için sarfedildiğini kabul etmek gerekir. Böyle bir durumda Osman Hamdi'nin belirli uyumsuzluklarına göz yummuş olması, kendisinin de önem verdiği bir projeyi tehlikeye atacak herhangi bir hareketten onun da kaçınmış olması gayet muhtemeldir.

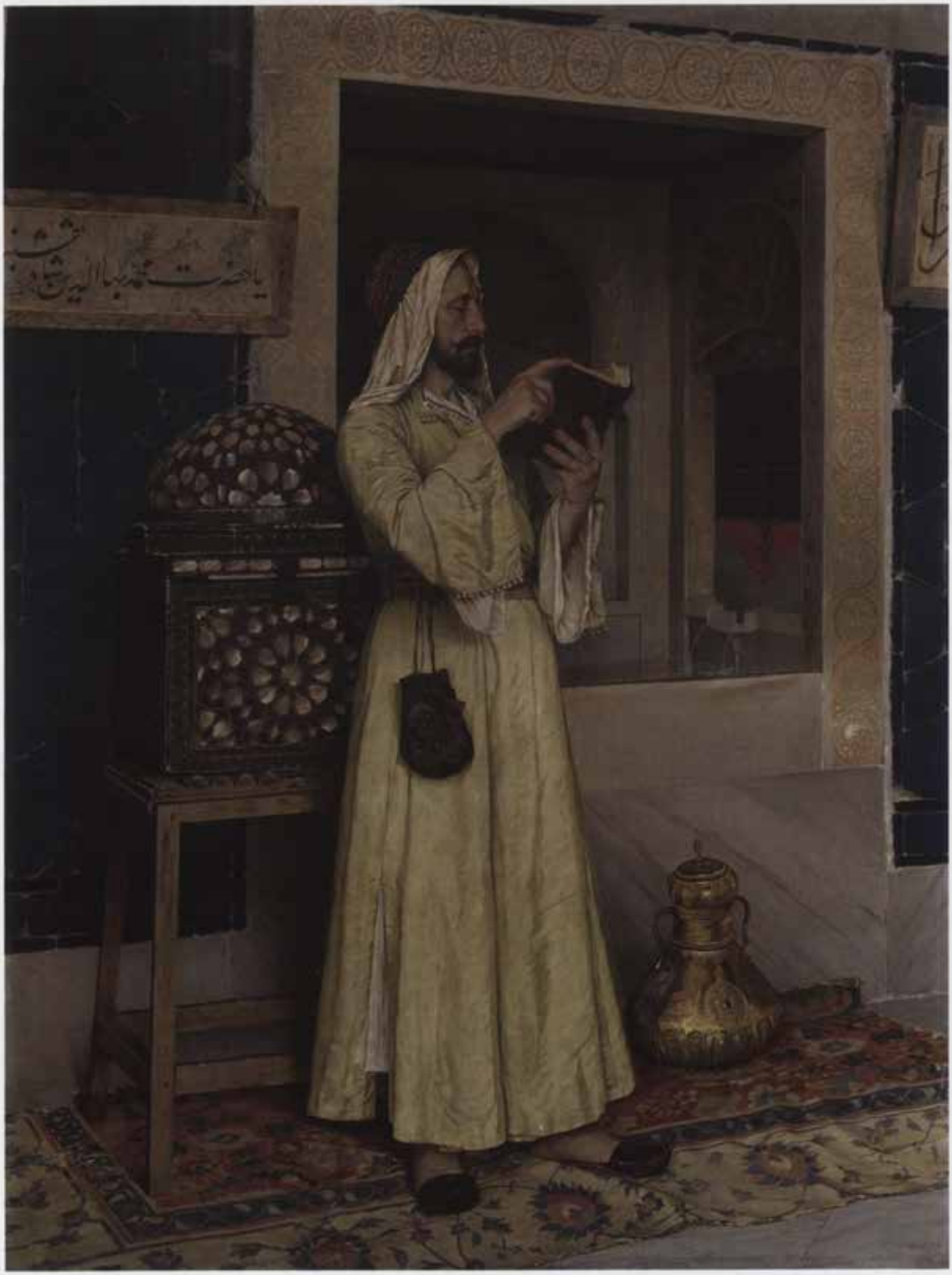
Son olarak da incelememiz gereken, bu iki şahsiyet arasında, özellikle sanat eserleri konusunda bir yakınlık olup olmadığı meselesidir. Bent'in iddia ettiği gibi Osman Hamdi Bey'in aylarca Yıldız'da duvar boyamış olduğunun herhangi bir somut belgesine rastlanamamışsa da, muhtelif konularda istişare için saraya çağrılmış olması tabii ki mümkündür. Daha somut bir şekilde tespit edilen sadece iki vakayı aktarmakla yetineceğiz. Bunlardan birincisi, Samuel Cox isimli bir diplomatın 1887'de yayımlanan hatıratında yer alan bilgiye göre, Osman Hamdi Bey'in Elliot F. Shephard adlı zengin Amerikalı'nın siparişi üzerine Sultan Abdülhamid'in selamlık törenini resmetmiş olmasıdır. Cox'un söylediğine göre tabloda padişah üstü açık bir arabada, yanında Namık Paşa ve Plevne kahramanı Osman Paşa olduğu halde görülmekteydi. Maalesef bu tabloyu bulmak mümkün olmadığından, "kayıp tablolar" başlığı altında listemek zorunda kaldık. İkinci somut örnek ise, bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan Saçlarını Taratan Kız (dönemin bir kaynağındaki adıyla *Hamam Derununda İki Kadın*) isimli tablodur. Bu tablonun imzasına bakıldığında Osman Hamdi'nin genellikle kullandığı Fransızca imzanın yerini "Hamdi kulları" ibaresinin aldığı dikkat çekmektedir. Bilinen tek örneği olan bu imzadan, tablonun doğrudan doğruya saray tarafından sipariş edildiği anlaşılmaktadır. Sanatçının benzer bir sahneyi temsil eden başka iki tablosu 1881 ve 1882 tarihli olduğuna göre bunun da aynı tarihlerde yapılmış olduğu, dolayısıyla da Sultan Abdülhamid tarafından, ya da en azından onun zamanında sipariş edilmiş olduğu akla gelmektedir.

Kaynakça. (Cox, 1887: 34), (Bent, 1887: 276-277), (Bent, 1888), (Lefevre, 1890: 935-936), (Notes on Art and Archaeology, 1896), (Caillard, 1900: 136), (Passing Events, 1909: 192), (Royal Academy, 1909b: 364), (Gaulis, 1910), (Peters, 1910: 181), (Reinach, 1910: 411-412), (Reşad ve Ferid, 1910: 214), (Reinach Arşivi, 26 Ağustos 1908); (Toros, 1990), (Deringil, 1998), (Shaw, 2003), (Georgeon, 2003), (Öztürk, 2008: 176)

AB-I HAYAT ÇEŞMESİ. *Ebedi gençlik verdiğine inanılan hayat suyunun aktığı efsanevi çeşme. Osman Hamdi Bey'in 1904 tarihli bir tablosuna Türkçe'de verilen ad.*

Osman Hamdi Bey'in *Ab-ı Hayat Çeşmesi* adıyla bilinen ve "O. Hamdy Bey 1904" imzasını taşıyan 200 x 151 cm boyundaki tablosu 1904 senesinin Paris Salonu'nda, 885 numarası altında ilk defa sergilenmiştir. Serginin resmi kataloğunda yer alan adı Fransızca "*La fontaine miraculeuse*", yani tam tercüme etmek gerekirse, "*Mucizevi*" veya "*Mucizeler Çeşmesi*" şeklinde

Osman Hamdi Bey,
Ab-ı Hayat Çeşmesi, 1904.
Tuval üzerine yağlı boya,
200 x 151 cm,
Alte Nationalgalerie,
Berlin, env. AII 842,
© Bildagentur für Kunst,
Kultur und Geschichte.

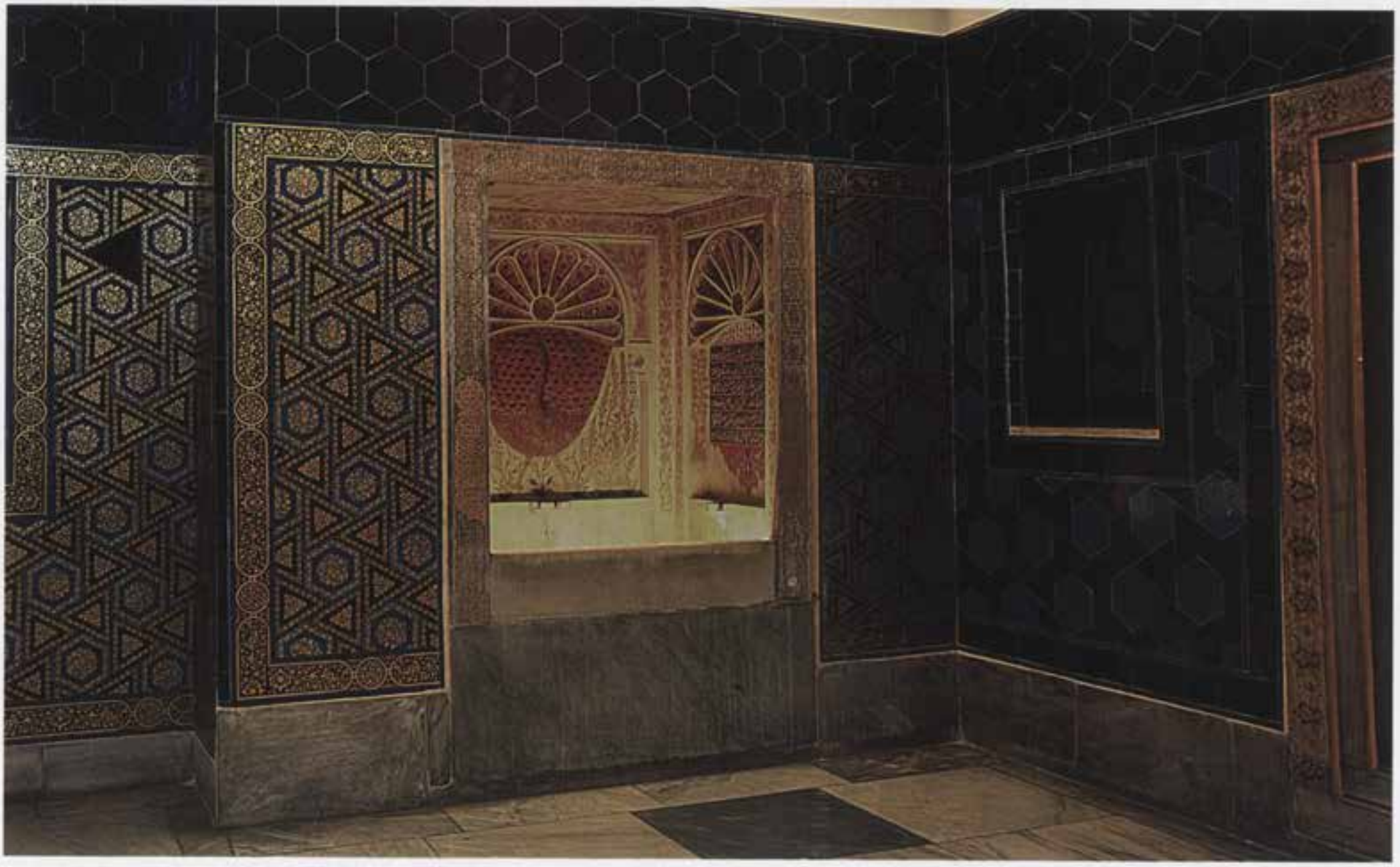


geçmektedir. Tablonun *Ab-ı Hayat Çeşmesi* adı altında Türkçe bir kaynakta ilk yer alışı 1912'de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde bir röprodüksiyonunun basılışıyla olmuştur. Bu da Osman Hamdi Bey'in tablolarında sıkça rastlanan bir sorunu, yani resimlerinin gerçek isimleri meselesini gündeme getirmektedir.

Gerçekten de Türk ve Osmanlı geleneğinde "ab-ı hayat çeşmesi" diye bilinen ve bir tür ölümsüzlük veya gençlik iksiri akıtan çeşmenin Fransızcadaki adı *fontaine miraculeuse*'den çok *fontaine de jouvence* (gençlik çeşmesi) şeklini almaktadır. *Fontaine miraculeuse* ise daha çok Osmanlı geleneğindeki ayazmalar gibi içildiğinde veya kullanıldığında şifa verip, hastalık veya sakatlıkları gideren çeşme veya kaynaklara tekabül etmektedir. Gerçi, hem buradaki kavramların (hayat/gençlik/şifa/mucize) birbirine yakınlığından, hem de Türkçede "mucizevi" tanımın çeşme veya sulara uygulanmamasından dolayı, bu iki terimin birbirinin iyi birer muadili olduğunu kabul etmek, dolayısıyla da konuşulan lisana göre birini ya da ötekini kullanmak gerekir. Şunu da eklemek gerekir ki bazı Alman kaynaklarında bu tablo, Fransızcadan tercüme edildiği aşikâr olan *Der Wunder-Brunnen* adının yanında *Lesender Araber* (*Okuyan* Arap) olarak da bilinmektedir.

Zaten dikkat edilmesi gereken en önemli husus, Osman Hamdi'nin bu tuvalinde yer alan sahne ile ismi arasındaki belirgin mesafedir. Kaplumbağalı Adam, İlahiyatçı, Çocuklar Türbesinde Derviş, Tespih Çeken Mümin gibi tablolarda resmedilen sahne ve tabloya verilen isim arasında birebir bağlantı varken bu tabloda her ne kadar başlıca karakter bir çeşmenin yanıbaşında görülmekteyse de bu çeşmenin sihirli bir niteliği olmadığı, sadece bir tür mistik ve egzotik referans olarak bu ismin verildiği anlaşılmaktadır. Bu da Osman Hamdi Bey'in özellikle 1902'den itibaren Batı'da sergilediği eserlerini bilinçli bir şekilde birer Oryantalist sahne olarak inşa ettiğini, bunu bazen eserin ismiyle de desteklediğini göstermektedir.

Tablonun genel kompozisyonu, Osman Hamdi Bey'in 1901-1908 yılları arasında gerçekleştirip 1902-1909 yılları arasında Paris, Londra ve Berlin'de sergilediği büyük ebatlı tuvallerin hemen hepsinde bulunan ana özellikleri havidir: Şarka özgü kısmi bir iç mekân, Şark kıyafeti giymiş ve merkezi bir konumla tuvalin büyük bir kısmını kaplayan bir karakter ve



Ab-ı Hayat Çeşmesi'ne sahne oluşturan Çinili Köşk'teki 1590-1591 tarihli III. Murad çeşmesi, 2010.

Elbise-i Osmaniye'nin 39. levhasında Osman Hamdi "Ciyaddele ahalisi" kılığında. Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, s. 308-309, levha XXXIX. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

Şark temasını tamamlayan ve "tipik" olarak nitelendirilebilecek dekor unsurları ve eşya. İç mekândan başlayacak olursak, tuvalin en belirgin özelliği fonunda Osman Hamdi'nin müdürü olduğu Müze-i Hümayun'un içinde yer alan Çinili Köşk'ün içinde bulunan ve 16. yüzyılın sonlarına tarihlenen çeşmenin kullanılmış olmasıdır. 877/1472-1473 senesinde inşa edilmiş olup Sırça Saray adıyla da bilinen Çinili Köşk, 1875'ten beri Müze-i Hümayun olarak kullanılmış, bu yükü ancak 1891'de yeni binanın inşasıyla hafiflemiştir. Osman Hamdi'nin kendini önünde bir tür Arap kıyafetinde resmettiği meşhur çeşme ise, "Sel-sebîl âsâ görüb Âsârî-i dâ'î o dem / Dedi bir tarîh ki ser-çeşme-i şâh-ı cihân" ve "Seyr edüb Âsârî-i dâ'î dedi ilhâm ile / Tarîhini pâk-i ra'nâ çeşme-i şâh-ı cihân" tarih beyitleriyle 999/1590-1591 senesine tarihlendirilmiş ve dolayısıyla Sultan III. Murad'ın zamanında eklenmiş dekoratif bir unsurdur. Çeşmenin orta yerini kaplayan tavus kuşundan dolayı "Tavuslu Çeşme" olarak da bilinen bu çeşme, Çinili Köşk'ün girişe göre sol dipte kalan odasının duvarındaki bir girinti şeklini almaktadır.

İlginçtir ki Osman Hamdi Bey Müze-i Hümayun'un başına geçtikten ancak bir kaç ay sonra, 24 Ocak 1882 günü dostu ve arkeoloji hocası Salomon Reinach'a yazdığı bir mektupta Çinili Köşk'ün kitabelerinden ve özellikle de çeşmenin kitabesinden bahsetmiştir:

> Müzenin girişini süsleyen çini yazıların ve çeşmedeki kitabenin tercümelerini bitirdim. Bunların ilginç bir tarafı yok ve şiirler de gayet kötü. Sadece köşkün III. Murad tarafından tamirinin tarihini veriyor.

1882'de beğenmeyerek de olsa kaydedip tercüme ettiği kitabenin bulunduğu çeşmenin yirmi iki yıl sonra gerçekleştirdiği bir tablonun başlıca unsuru hâline gelmesi eğlenceli bir ayrıntıdır.

Çeşmenin tasvirinde çoğu tablosundaki gibi fotoğrafa dayalı bir ayrıntıcılık sergileyen Osman Hamdi, çeşmenin bulunduğu nişi çevreleyen çinileri olduklarından daha tek renkli bir şekilde resmetmiştir. Gerçek mekânda turkuaz renkte altıgen ve lacivert renkte üzeri yaldız motifli üçgen çiniler kullanılmışken, tuvalde bütün çiniler aynı maviyle resmedilmiş, yaldız motifler de neredeyse yok olmuştur.

Tuvalde yer alan diğer dekoratif unsurlar kullanılan eşya ve mobilyadan ibarettir. Duvarda iki yazı levhasının asılı olduğu göze çarpmaktadır. Sağdakinin sadece ucu gözüktüğünden yazıyı okumak mümkün değilse de, soldakinde net bir şekilde talik hatla "Ya Hazret-i Bahâüddin Şâh-ı Nakşıbendî" okunmaktadır. Osman Hamdi Bey'in Nakşıbendî tarikatının 1318-1389 yılları arasında yaşamış olan kurucusunu anan bu yazıyı hangi nedenle seçmiş olduğunu bulmak zor olduğu gibi, sık rastlanan bir tekke yazısı niteliğindeki bu levhanın aslının nerede olduğunu tespit etmek de imkânsızdır.

Levhanın en ilginç taraflarından biri, sanatçının başka tablolarında da olduğu gibi bir "gizli imza" taşımasıdır. "Haz-

ret" kelimesinde "te" harfinin iki noktasının üzerindeki damla şeklindeki küçük kartuşun içinde "Hamdi" ismi, levhanın sol alt köşesinde yer alan mavi kartuşun içinde ise "Osman Hamdi" adı ve 1318 tarihi yer almaktadır. En sağdaki "Ya" kelimesinin altında ise "Mayıs 1319", yani Mayıs-Haziran 1903 tarihi yer almaktadır. Tuvalin sol alt köşesinde yer alan asıl imzanın altındaki tarihin 1904 oluşundan, Osman Hamdi'nin bu tabloya Mayıs 1903 civarında başladığını ve ertesi sene bitirdiğini düşünmek mümkündür.

Tablodaki eşyanın arasında en çok dikkat çeken, ayaktaki karakterin arkasında duran Kuran mahfazasıdır. Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde 16 envanter numarasıyla kayıtlı olan bu mahfazayı Osman Hamdi, Sabancı Müzesi koleksiyonundaki *Kuran Okuyan Hoca* veya *İlahiyatçı* isimli tuvalde de kullanmıştır. Yerde duran ve tombak olduğu hissi veren güğümün tam olarak hangi örnekten esinlendiğini tespit etmek mümkün olamamıştır. Sahnenin son önemli eşyası olan yerde serili halı ise, Osman Hamdi'nin muhtemelen kendi koleksiyonunda yer almış olan bir İran halısıdır. Aynı halıya 1902 ve 1907 tarihli iki *İlahiyatçı* tuvalinde de rastlanmaktadır.

Tuvalin merkezinde yer alan kişiye gelince, sarımtrak renkte bir elbise giymiş, elinde Kuran olduğu varsayılabilecek (ama öye olduğuna dair kesin bir işaret bulunmayan) bir kitap tutmakta ve ilgiyle okumaktadır. Ayağında meşin yemeniler, belindeki kemerinden sallanan deri bir kesesi, başında ise düz bir örtünün üzerine oturtulmuş rengârenk bir takke bulunmaktadır. Bu karakterin verdiği genel his, kıyafetinin daha çok imparatorluğun Arap vilayetlerine ait olduğudur ve bu anlamda Osman Hamdi'nin her zaman "Türk" kıyafetler göstermeye gayret ettiği konusundaki görüşlere epeyce ters düşmektedir. Fakat asıl ilginç bir ayrıntı bu sahne için kullanılan modelin kimliğidir. Osman Hamdi'nin çoğu tablosunda olduğu gibi bu kez de resmedilen kişi kendisidir. Fakat aynı senelerde *İlahiyatçı*'dan *Keskin Kılıç*'a, veya *Kaplumbağalı Adam*'dan *Tespih Çeken Mümin*'e kadar kendini resmettiği bütün tabloların aksine, bu tabloda Osman Hamdi kendini çok daha genç bir yaşta temsil etmiştir. İlginç bir şekilde, Osman Hamdi'nin buradaki görüntüsü en çok 1873'teki Viyana Sergisi için Marie de Launay ile birlikte hazırladığı *Elbise-i Osmaniye* kıyafet albümünün üçüncü bölümünün 39. Levhasında kendisinin bir "Ciyaddele ahalisi"ni (Mekke yakınındaki bir kasaba) temsil ettiği fotoğraftaki hâlini hatırlatmaktadır.

Tablonun hikâyesine gelince, 1904'te Paris'te sergilenmesinden hemen sonra Alman Doğu Derneği (Deutsche Orient-Gesellschaft)_ tarafından 10.000 Alman markı karşılığında satın alındığı anlaşılmaktadır. Bu noktada Kaiser-Friedrich-Museum'a konduğu, ardından da 1934 yılında Alte Nationalgalerie'ye alındığı tahmin edilmektedir.

Kaynakça. (Hamdi ve de Launay, 1873: 308-310), (Dethier, 1881: Ek 1-3), (Reinach arşivi, 1), (Salon, 1904: 92), (Baschet, 1904: 183), (Garnett, 1915: 256), (Koçu, 1944-1973: 4021-4031), (Ayverdi, 1961: 736-755), (Eldem, 1968-1974: I, 61-79), (Cezar, 1971: 365), (Eldem ve Akozan, 1982: 11-12), (Demirsar, 1989: 116, 118, 131-134), (Eyice, 1994), (Cezar, 1995: 714), (Kröger ve Heiden, 2004: 228-229), (Zihnioğlu, 2007: 125).

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES. *(Kitabeler ve Edebiyat Akademisi) Fransa Enstitüsü'nü (*Institut de France*) oluşturan beş akademinin 1663'te kurulup Eskiçağ, Ortaçağ ve Klasik Çağ medeniyetleriyle Avrupa dışındaki medeniyetlere ait anıt, belge, dil ve kültürlerini bilimsel olarak incelemeye hasrolanı.* » **FRANSIZ AKADEMİSİ**

AHMED CEVDET PAŞA. *1823-1895 yılları arasında yaşamış Osmanlı âlimi ve devlet adamı.* » **ASAR-I ATİKA NİZAMNAMESİ**

AHMED İHSAN [TOKGÖZ]. *1868-1947 yılları arasında yaşamış geç dönem Osmanlı ve erken dönem Türk yayın hayatının önemli simalarından, meşhur* Servet-i Fünun *dergisinin kurucusu.*
Osmanlı matbuat hayatının önemli ve yenilikçi ismi Ahmed İhsan [Tokgöz], hiçbir zaman Osman Hamdi Bey'e olan büyük hayranlığını ve saygısını saklamamıştır. Kendisiyle ilk görüşmesini 1930'da yayımladığı hatıratında aktarırken de sahneye bu hisler tamamen hakimdir:

Maarif Nezaretinde hakkâk işini (gravür) yapmak için Sadrıazamın emri veçhile Müze Müdürü Hamdi Bey'i görmek iktiza eyliyordu. Hamdi Bey hakkında uzaktan derin hörmetim vardı, fakat yanına gitmeye cesaretim azdı. Onun çok büyük irfan adamı olduğunu biliyordum, Mekteb-i Mülkiye'deki hocalarım kadar, Hamdi Bey'i görmeden seviyordum, fakat çok hiddetlidir diye duymuştum, korkuyordum; tekmil cesaretimi topladım. Bir sabah erken müzenin yolunu tutum. Müze o zaman Çinili Köşk ile onun karşısında, şimdi Müze methalinin (girişinin) bulunduğu yerde ufacık bir binadan ibaret idi. Şimdi Çinili Köşkü üç tarafından saran büyük binaları Hamdi Bey sonradan yaptırmağa muvaffak olmuştur. Hamdi Bey'in odası Çinili Köşkte idi. Köşkten içeri girdim, kartımı gönderdim. Maarif Nezaretinden yazılan tezkereyi almış olan Hamdi Bey derhal kabul eyledi ve ilk sual şu oldu:

— Siz sarayda kime mensupsunuz?

Hamdi Bey'in kaşları çatık, gözlüklü açık alnının üzerinde, seyrek sakalı elindeydi.

Ben bu suale cevap verecek yerde mes'elenin kısa bir tarihçesini yaptım. O, dinliyordu, sözümü kesmiyordu ve nihayet dedi ki:

— Demek siz resimli gazeteciliğe heves ettiniz; saray sonra sizi aradı ve irade-i seniye çıktı!

— Evet efendim.

Ben daha ziyade tafsilâta girmiştim ve « Avrupa'da ne gördüm » isminde yazıp neşreylediğim seyahatnamenin bir cildini kendisine uzattım.

Bu dakikaları hiç unutmam. Hamdi Bey kitabımı görüp geçmiyor, bazı parçalarını okuyordu ve ilâve eyledi:

— Seyahatnamenizi, Ahmet Mithat Efendi ile birlikte gittiğimiz müsteşrikler (oryantalistler) kongresi vesilesiyle Ahmet Mithat Efendinin yazdığı « Avrupa'da bir cevelân »dan daha iyi buldum. Sizinle etraflı konuşmak ve görüşmek isterim. Yarın sabah bana yalıya gelir misiniz?

— Efendim, biz Vaniköy'de otururuz, size komşu demekiz, erkence Kuruçeşme'ye geçerim.

Hamdi Bey merhum ile ertesi sabah Kuruçeşme'deki yalıda olan mülâkat hayatımın en lezzetli ve saadetli dakikalarını teşkil eyler.

Hamdi Bey beni çok sevmiş ve tekmil itimadını bana vermişti. Büyük âlimin genç ve küçük dostu olmuştum. Beni resim atelyesine götürürdü. Atelye yalının iç tarafında gizli idi. Hamdi Bey burada tablolarını herkesten gizli yapar, Avrupa'ya sevkederdi ve oraya değme adamın ayağı giremezdi. Çünkü taassup ejderinden korkardı.

Ahmed İhsan'ın bu anlatımını tam olarak tarihlendirmek mümkün değilse de, Müze-i Hümayun'un mekân düzeninden 1890'ların başındaki büyük inşaate henüz girişilmediği, dolayısıyla 1880'lerin ikinci yarısı olduğu anlaşılmaktadır. Ahmed İhsan'ın Osman Hamdi'ye olan bu hayranlığı, sahibi ve yayın yönetmeni olduğu *Servet-i Fünun* dergisinin sayfalarına sıkça yansımıştır. Ahmed İhsan, özellikle de medeniyet ve gelişmenin en önemli işaretlerinden biri saydığı Müze-i Hümayun'a çok sık yer vermeye çalışmıştır. Dergisinin 672, 673, 674 ve 676. sayıları boyunca uzanan bir makaleyi tamamen bu konuya ayırmıştır. Fakat Osman Hamdi Bey'i doğrudan doğruya ilgilendirdiği için 1906 senesinin Kasım ayında kendisiyle yaptığı olduğu fotoğraflı mülakatın tam metnini burada vermek yerinde olacaktır:

Hamdi Beyefendi Hazretleri,

Müze-i Hümayun müdiriyetine nasb ü tayinlerinin yirmi beşinci sene-i devriyesi vesilesiyle bütün müessesat-ı ilmiye ve medeniyenin mazhar-ı takdirat ü tebrikâtı olan atufetlü Hamdi Beyefendi hazretlerine karşı naçizane beslediğim hissiyat-ı hürmet ve mahmideti (övgü) bir lisan-ı samimiyet ile kendilerine beyan etdiğim vakit mahsul-ı mesaileri manzaralarını *Servet-i Fünun* karilerine irae edebilmek (gösterebilmek) üzere devlethanelerine fotoğraf makinamızla gitmemizi ve orada fotoğraf durbinimizin (objektifimizin) karşısında birkaç dakikalarını feda eylemelerini istirham etmişdim. Mecbul oldukları (Yaradılışlarında olan) hiss-i mahviyyet (tevazu) ve sadegi (sadelik) sevkiyle nazikâne verdikleri adem-i kabul cevabına karşı istirhamatımda ısrarımı gördükleri gibi kendilerine mahsus olan lisan-ı nezaketle:

— Peki öyle olsun, istediğin zaman gel, fotoğrafcınızın, fotoğraf makinanızın karşısında durmağa hazırım.

buyurdular; ve her an mütebessim çehrelerini tezyin eden zekâ-feşan (sekâ saçan) gözlerini bu muharrir-i âcize atf ile ellerimden tutup odada yanımızda bulunan zevata:

— Kendini ne kadar sevdiğimi, kıramayacağımı bilir de onun için şimdiye kadar her gazeteciye reddettiğim bir müsaadeyi almakda ısrar eyliyor.

sözlerini ilave etdiler.

Servet-i Fünun'a şu müsaadeyi bahş etmeleri de bütün gazetemiz heyetini müteşekkir bırakmış olduğundan Hamdi beyefendi hazretlerinin gerek hücre-i iştigallerinde (çalışma odalarında) yazıhaneleri başında, gerek resimhanelerinde resim eylemekde oldukları yağlı boya bir tablo karşısında çıkardığımız fotoğrafileriyle musavver olan bugünki *Servet-i Fünun* nüshasına makam-ı memnuniyetde, okuduğunuz satırları ilave eyleyerek alenen ifa-yı vazife-i teşekkür eyliyorum.

Bu resimlere Müze-i Hümayun'un harici ve dahili birer manzarasıyla yine Müze-i Hümayun'a merbut (bağlı) Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resmini ve ilm-i irfanı bütün Garb erbab-ı fennine tasdik etdirmiş ve onların mazhar-ı takdiratı olmuş olan üstad-ı muhtereme Fransa Darülfununu heyet-i ilmiyesi (Fransız Akademisi) tarafından ita edilen bir madalyanın iki cebhe şekillerini ilave eyliyoruz.

. . . . . .

Hamdi Beyefendi hazretlerinin hücre-i iştigalleriyle resimhaneleri Kuruçeşme'de kâin sahilhanelerindedir (yalılarındadır); kendileri her gün gayet erken kalkıp doğru Müze-i Hümayun'a gelerek her an ve daima terakki etdirdikleri bu müessese-i âliyenin vezaifiyle (vazifeleriyle) meşgul ve oradan da Düyun-ı Umumiye İdaresi'ne azimet itiyadında (gitme alışkanlığında) bulunduklarından devlethanelerinden mufarakatlarından (ayrılmalarından) evvel yetişebilmek üzere makinalarımızla camlarımızla bir gün gayet erken Kuruçeşme'ye geldik. Saat henüz bire gelmemişidi. Ressam-ı şehîr (meşhur ressam) bizden çok evvel kalkmış idi; Kuruçeşme pişgâhında (önünde) daima lenger-endaz (demirli) yelken sefaini[ni]n (gemilerinin) direkleri ve halatları arasından Beylerbeyi Çengelköyü sevahiliyle (sahilleriyle) dağlarının zümrüdin levhalarına (zümrüt renkli tablolarına) ve denizin reng-i kebudisine (mavi rengine) nazır olan hücre-i iştigalleri pencereleri karşısına mevzu (konmuş) yazıhane başında oturmuşlar, ilm-i asar-ı atikaya müteallik (arkeoloji konusunda) bir kitabın tedkikatına dalmışlar idi. İşte fotoğraf makinamızın ahz ü zabt etdiğimiz manzara tıpkı bu hal-i iştigali gösterir.

Sonra, yalının üst katında, cebhe pencereleri şimale nazır binaen aleyh tenevvür-i şemsisi (güneş ışıklandırması) ressamlık fennine mutabık (ressamlık sanatına uygun) bulunan « atelye »ye çıkdık; burası gayet cesim (büyük) olduğu halde, dört köşesine doldurulmuş ressamlık nümuneleri, muhtelif elbiseler eşya ile mâlamal (dopdolu) idi. Bir kenarda ressam-ı

ثروت فنون

احمد احسان

شرائط اشتراکیه سنه‌لکی ۱۲۰ قروش آلتی آیلغی ۷۵ قروش اوچ آیلغی ۴۰ قروشدر. پوسته اجره‌سنه مکوندر بیرسه ولایات بدل اخذ اولنور.

شرائط اشتراکیه ولایاتده سنه‌لکی ۱۰۰ آلتی آیلغی ۵۰ غروش اولوب اوچ آیلغی یوقدر. قیمتدن مادود وروپایه کوندرلك ایچون یدی یکری غروش فضله آلنیر.

پنجشنبه کونلری چیقار منافع ملك ودولته خادم مصور عثمانلی غزتهسی

№: 813

Directeur-Propriétaire
AHMED IHSAN

SERVETIFUNOUN

JOURNAL ILLUSTRÉ TURC PARAISSANT LE JEUDI
CONSTANTINOPLE.

16ème année

BUREAUX:
Vis Grand'Rue de la Sublime Porte

عدد: ۸۱۳ — پنجشنبه — ۹ تشرین ثانی سنه ۱۳۲۲ — اون التنجی سنه — اوتوز ایکنجی جلد

سایهٔ عاطوفیهٔ حضرت پادشاهیده ترقیات ومکمالیق جداً حیرت‌افزا اولان موزهٔ همایون دائره‌سنك منظرهٔ عمومیه‌سی

Les pavillons du Musée Impérial de Constantinople.

Ahmed İhsan'ın dergisi Servet-i Funun'un Müze-i Hümayun'u ve Osman Hamdi Bey'i konu alan sayısının kapağı. Servet-i Fünun, 32/813 (9 Teşrin-i Sani 1322 /22 Kasım 1906). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı.

şöhret-şiarın bu sene resmeyldiği büyük tablo na-tamam duruyor idi ki bu tabloyu kısmen münderic (içeren) fotoğrafımız meyanında müşahede eyliyorsunuz. Orada gördüğünüz merdiven başı Çarşı içinde eski bir handa Hamdi Beyefendi hazretlerinin bizzat gidip yaptıkları bir « etüd »den büyütülmüştür; elbise-i Şarkiyeyi lâbis delikanlı ise, tablonun zaman-ı tersiminde şu içinde bulunduğumuz atelyeye giydirilip nümune ittihaz edilen (örnek alınan) bir modeldir.

Atelyenin bir köşesindeki cesim bir yazıhane ustünde şehrimizin ve sair Memalik-i Şahane (Osmanlı) şehirlerinin muhtelif köşelerinde resmedilmiş ve bilâhare böyle büyük tablolara zemin olmak üzere hazırlanmıs « etüd »ler; duvara üst üste dayatılmış birçok tablolar... Rafların üzerini doldurmuş muhtelif libas (elbise), eşya ve avani (kaplar)... Kenarda kutularla boyalar, lâ-yuad (sayısız) fırçalar... İşte üstad-ı muhterem Avrupa sanayi-i nefise sergilerinde mazhar-ı kabul ve takdirat olan tablolarını; şu tavsifini etmeğe çalışdığımız resimhanede vücuda getirmişlerdir. Bütün bu tablolar el-yevm (bugün) Garb müştakan-ı asar-ı nefisesinin (sanat meraklılarının) eydi-i ihtiramında (saygılı ellerinde) bulunmakdadır.

* * * * * *

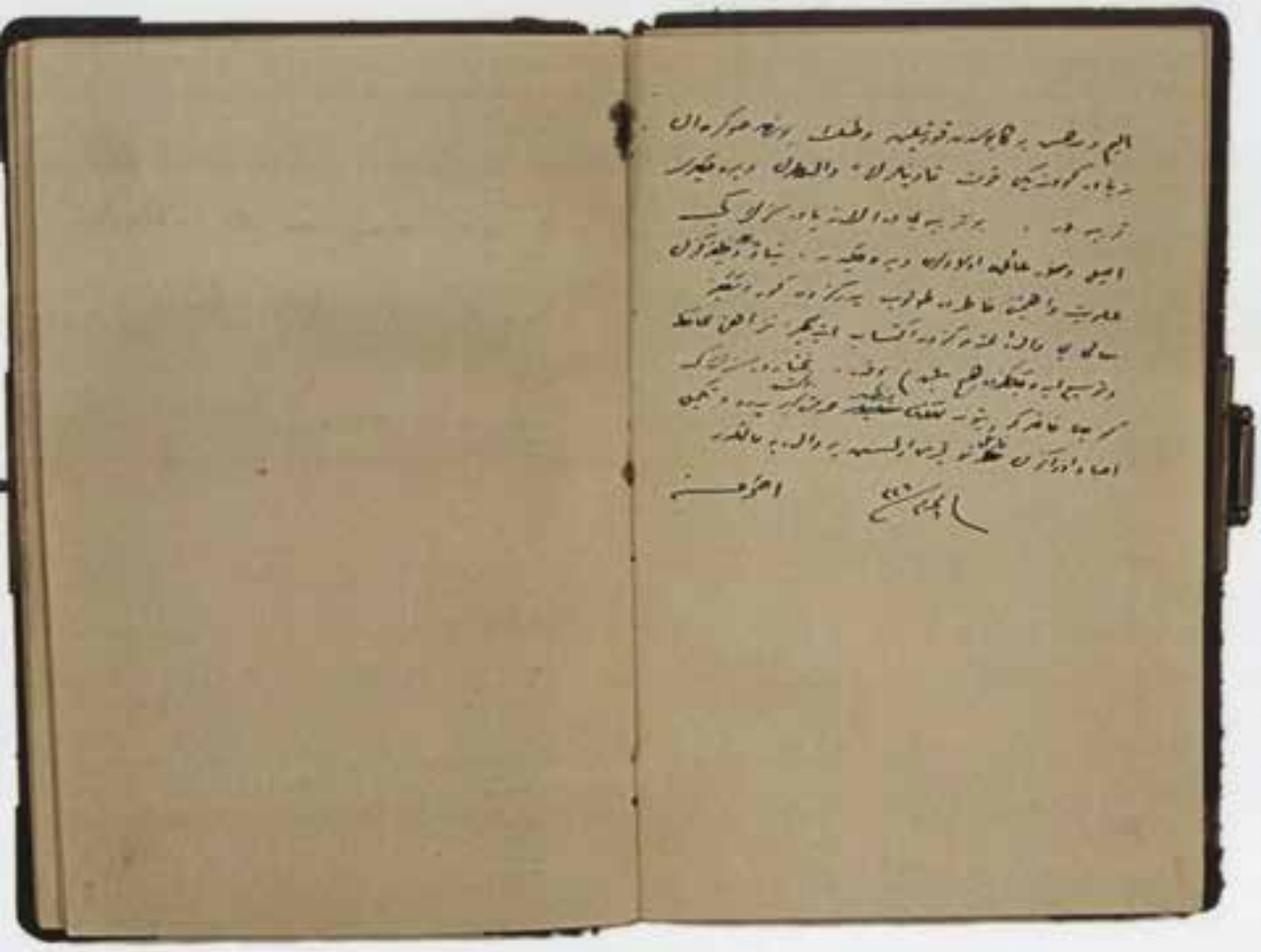
Artık resim çıkarmak vazifemiz ikmal olunmuş (tamamlanmış) idi. Hücre-i iştigalin pişgâhındaki (önündeki) uzun vasi (geniş) salona geldik; oradaki Şark usulu cunbanın cebhesindeki tek büyük cam salonda oturanların pişgâhında zi-hayat (canlı) bir levha teşkil eyliyor; insan o levha derununda tecessüm eden Boğaziçi manzarasını temaşaya doyamıyor idi.

Hamdi Beyefendi kenardaki kanape üzerine oturdular; insanı hayran ve mebhut eden (hayrete düşüren) gayet sade ve tatlı ifade ile söz söylemeğe başladılar, bize asar-ı atika ilmine ve ressamlığa aid hoş ve fevkalâde istifade-bahş fıkralar nakl eyliyorlar; mükâleme ve müşafehedeki kabiliyet ve iktidarlarına bir daha bizi meftun ediyorlar idi. Hamdi Beyefendi Fransızcayı da Türkcedeki letafet-i ifade ve şiveye muadil bir kuvvetle söyler. İlm-i asar-ı atikaya müteallik (arkeoloji konusunda) Fransızca eserleri erbab-ı ihtisas (uzmanlar) nezdinde gayet makbuldur.

Artık mufarakat (ayrılma) zamanı gelmişidi; dest-i fazılanelerinden kemal-i ihtiramla bir daha takbil (öptükten) eyledikden sonra azimet müsaadesini istedik:

— İhsan; ben yarın Eskihisar'a gidiyorum, havalar çok güzel. Gelmeyecek misin?

buyurdular. Eskihisar, Gebze'nin eteğinde İzmid Körfezi'nin en ruh-feza sevahilinden parçaya musadıf (rastlayan) bir mevki-i ruh-fezadır ki burasını Hamdi Bey meşagil-i resmiye ve ilmiyelerinden (resmi ve bilimsel işlerinden) sonra kendilerine bir istirahatgâh ittihaz etmişlerdir. Orada üstad-ı muhteremi kâh elinde bağçe makası ve aşı çakısıyla kendi yetiştirdiği nadide meyva ağaçları, üzüm bağları ve gül fidanları içinde görürsünüz... Kâh balık kayığı içinde elinde olta balık tutar bulursunuz; kendilerini meşguliyet-i daimelerinden Eskihisar'da külliyen tecerrüd etmiş (ayrılmış) bulursunuz; temin-i idame-i sıhhat ü afiyet için deva-yı acil olan kır hayatına, bağçe eğlencesine, deniz tenezzühüne üstad-ı muhterem burada kemal-i itina ile devam eder, ve aile-i muhteremesi efradıyla beraber bir hayat-ı mesudane imrar eylerler ki bunun devam ü temadisini an samimü'l-kalb (içtenlikle) temenni eylemekle hatm-ı güftar eyliyorum (sözlerime son veriyorum).



Osman Hamdi'nin kızı Nazlı'nın misafir defterinde Ahmed İhsan'ın notu, 23 Ocak 1909. Yazarın koleksiyonu.

Makaleye eşlik eden fotoğrafların ikisi özellikle ilginçti. Biri Phébus fotoğraf stüdyosu tarafından çekilmiş ve Osman Hamdi Bey'i masası başında göstermekte, diğeri ise resim atölyesinde, elinde fırçalarıyla henüz bitmemiş Keskin Kılıç ya da o zamanki adıyla Seyf-i Katı tuvali önünde göstermekteydi. Bugün her nedense adı Silah Taciri'ne dönüşen bu tuvalin 1908 tarihini taşıdığını düşünürsek, daha 1906'da atölyede olması, herhalde üzerinde daha epeyce oynanacağına delalettir.

Ahmed İhsan ile Osman Hamdi arasındaki bu ilişkinin hikâyesini noktalamak için, çok daha özel nitelikli bir belgeyi, Ahmed İhsan'ın Osman Hamdi'nin o tarihte on beş yaşındaki kızı Nazlı'nın hatıra defterine karaladığı birkaç satırlık yazıyı aktarmak manidar olacaktır. 1 Muharrem 1327 — yazar sehven 1326 yazmıştır — yani 23 Ocak 1909 tarihine rastlayan bu yazının tonu, Abdülhamid'in rejiminin yıkılışının münevver kesimde yarattığı heyecanı anlatması kadar, döneminin vatanperverlik anlayışında kadınlara atfedilen rolü ifade etmesi bakımından son derecede ilginçtir:

Elîm ve müdhiş bir kâbusdan kurtulan vatanın bundan sonra en ziyade güvendiği kuvvet kadınların, validelerin verecekleri terbiyedir. Bu terbiyeyi de en ziyade sizin gibi asil ve münevver aile evladları verecekdir. Binaen aleyh vazifenizin ulviyet ve ehemmiyetini hatırda tutub pederinizden gördüğünüz mealiyi valide-i muhteremenizden iktisab etdiğiniz nezaheti muhafaza ve tevsi' edeceğinizden hiç şübhem yokdur. Bahtiyardır sizin gibi küçük hanımlar ki bütün memleketin mazhar-ı hürmeti bulunmuş bir pedere ve tekmil ahibba ve eviddanızın nail-i tevkiri olmuş bir valideye malikdir

fi 1 Muharrem sene 326 Ahmed İhsan

Kaynakça. (Tokgöz, 1906a), (Tokgöz, 1906b), (Nazlı'nın defteri, 1908: 71), (Tokgöz, 1930: 73-74), (Tokgöz, 1948).

AHMED MİDHAT EFENDİ. *1844 ile 1912 yılları arasında yaşamış, Osmanlı edebiyatının en popüler ve en üretken yazarlarından biri.*

Hemen hemen yaşıt olan Osman Hamdi ile Ahmed Midhat arasındaki ilişki 1869 yılına, yani ikisinin de Midhat Paşa'nın maiyetinde Bağdat'a görevli olarak gittikleri zamana dayanmaktadır. Henüz yirmilerinde olan iki genç arasındaki dostluk, İstanbul'dan uzakta geçirdikleri bu ortak deneyimden büyük ölçüde beslenmişti. Bağdat memuriyetinden İstanbul'a döndükten birkaç sene sonra *Menfa* (Sürgün) adıyla otobiyografik bir eser yayımlayan Ahmed Midhat, bu anılarında Osman Hamdi'den uzunca bahsetmiş, Fransa'da görmüş olduğu eğitimden dolayı kazanmış olduğu derin bilgi ve tecrübenin kendisi üzerinde ne kadar etkili olduğunu anlatmıştır. İlginç bir şekilde Osman Hamdi'nin bu nüfuzu, tam da Ahmed Midhat'ın Bağdat'ta tanıştığı İran kökenli bir mutasavvıf ve kendinden menkul feylosof olan Can Muattar'ın etkisi altında girdiği bir sırada devreye girmişti. Kısacası Can Muattar Ahmed Midhat için Doğunun mistik cazibesini temsil ederken, Osman Hamdi de tam aksine Batı medeniyetinin gerçekçiliğinin sözcüsü konumundaydı:

Bağdad'ca ettiğim istifadelerden birisi dahi o zaman Bağdad vilayeti politika müdürü bulunan izzetlû Hamdi Beyefendi'nin delâletidir. Bu zât Avrupa'da müddet-i medîde ikametle tefennün be Garbin edebiyat ve hikemiyatında gereği gibi taammuk eylemiş olduktan maada sanâyi-i nefiseden ressamlık sanatınca dahi peyda eylediği behre-i külliyeyi tesâvir sergisinde asarını beğendirerek kazanmış olduğu madalya ve şehadetnamelerle isbat eylemiş olmasıylaa bayağı kümmelinden addolunacak ve hiç olmaz ise o yolda bulunduğu ister istemez teslim edilecek nevadirdendir.

Bahs ü cidale olan merakımız malum a! Biz kemal-i acz ü iftikarımızla beraber bu zat ile dahi pençe pençeye geldik. Mücadele değil münazaa ve muharebe derecelerini bulduk. Kendisi bizim tahsili hiç mertebesinde görerek bizde kuvvetlice bir zekâdan başka meziyet bulamadı. Cehlim bu bahiste de yüzüme vurulmasından badi-i emrde muztarib kaldımsa da artık sebkat eden tecrüblelerim bu yolda dahi bize bir istifade kapısı açılacağını irae etmesiyle memnuniyetim ıztırabımı takip eyledi. "Birader! Gerçekten tevsi-i malumata merakın var ise bazı esaslı kitapların esamisini vereyim. Paraya acıma bunları celb et oku. Mebahiste taammuk et ondan sonra işe karış" dedi. Ve bu fikir bence de savab görülmekle defteri tanzim eyledi ise de Avrupa'dan Bağdad'a kitap celbi bence mümkün olamadığından yine kendisi Paris'e sipariş ederk bir hayli kitaplar getirtti. Doğrusu ya gerek bu kitaplardan ve gerek mir-i muma ileyhin sair mübahesatından ettiğim istifadenin her zaman teşekkürüne borçluyum.

Osman Hamdi'nin Ahmed Midhat üzerindeki etkisi yazılarına kadar yansımıştı. Bağdat'tayken yazdığı romanlarıyla ilgili Osman Hamdi'ye olan borcunu şu şekilde ifade ediyordu:

Telifin şu ilk hâlinde Hamdi Bey'in delâletinden daima istifade eylerdim. Yani diyebilirim ki eğer muma ileyhin beni dürtercesine teşvikatı olmasaydı daha beş on seneler geçer idi de ben muharrir olamaz idim. Bazı Avrupa muharrirlerinin asarını okur ve bunların en güzel yerleri geldikçe "Şurasının tercüme ve tahvili mümkün müdür? Mümkünse yap bakalım" diye beni tahris eder, yaptığım şeylerin noksanını bihakkin bulup ve gösterip ıslahına delâlet eyler idi. Kendisi Avrupa'da bir takım büyük muharrirleri ve sanatkârları görmüş ve daire-i hususi-

مرحوم احمد مدحت افندی

مادی ضیاعلرینه معنوی بر ضمیمه

"Merhum Ahmed Midhat Efendi. Maddi ziyalarımıza manevi bir zamime". *Şehbal*, c. III, n° 68 (1 Kânun-ı Sani 1328 / 14 Ocak 1913), s. 382. Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Kütüphanesi.

yetlerine girmiş olduğundan bunların emr-i telifte hangi tariki iltizam eylemiş olduklarını hikâye ile beni daima irşad eyler idi. El-hasıl ömrüm oldukça mir-i muma ileyhe müteşekkir ve minnetdarım.

Bu iki entellektüel arasındaki ilişkiyi en iyi dile getirenlerden biri, Osman Hamdi Bey'in kardeşi Halil Edhem [Eldem] olmuştur. Osman Hamdi ile Ahmed Midhat iki sene farkla doğmuş, iki sene farkla da ölmüşlerdi; Ahmed Midhat'ın 1912'deki ölümü üzerine Halil Edhem de dönemin popüler dergilerinden *Şehbal*'de ağabeyinin arkadaşıyla ilgili anılarını nakletmiş, Bağdat yıllarına ilâveten 1873'te yayımlanan Elbise-i Osmaniye kitabının hazırlanışındaki ortak gayretlerini aktarmıştı:

Halil Edhem'in kaleminden Ahmed Midhat Efendi.
Halil Edhem [Eldem], "Teracim-i Ahval. Ahmed Midhat Efendi. Tarih-i vefatı 18 Muharrem 1331", *Şehbal*, c. III, n° 70, 15 Şubat 1328 / 28 Şubat 1913, s. 428-429.
Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Kütüphanesi.

Kendisinin Bağdad'da Hamdi Bey'le hasıl etdiği rabıta ve samimiyet kardeşlik raddesini aşmış idi. Bağdad'da geçirdikleri iki senelik zamanın menakıbı ve memuriyet arkadaşlarından Şakir Paşa ve Raif Paşa ve Küçük Hamdi Bey ile sergüzeştleri ve Nakîbü'l-Eşraf Seyyid Selman Efendi ve İran prenslerinden olub Bağdad'da ikamet eden meşhur İkbalü'd-Devle ile olan maceraları kayd edilmeğe şayan ve bitmez tükenmez şeyler idi. Zann ederim ki şimdi o takımdan kimse kalmadı.

İstanbul'a avdetlerinde Midhat Efendi, Galata'da tesis etmiş olduğu matbaasını İstanbul'da Kantarcılar'da hanemizin karşısındaki bir eve nakl etdi. Artık gece gündüz kendisini görür idik. Bu aralık, yani 1290'da hükümet tarafından Viyana Sergisine mahsus olmak üzere « Usul-ı Mimarî-i Osmanî » ve « Elbise-i Osmaniye » namlarıyla iki büyük kitab tab etdiriliyordu. Usul-ı

شكل ٢ — احمد مدحت افندى مرحومك تركيبات واز شاماتندن

شكل ٣ — احمد مدحت افندى مرحومك تركيبات واز شاماتندن

شكل ١ — مرحوم مدحت افندينك كنجلكى

بر دوستك محرر تزك حياته دائر قيمتدار قيدلرى

Elbise-i Osmaniye'nin 31. levhasında Ahmed Midhat "Lübnanlı Bedevi" kılığında. Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, s. 272-273, levha XXXI. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

Mimarî kitabının resim levhaları Hamdi Bey'in nezareti altında olarak bizim evde birkaç ressam tarafından ihzar edildiğinden Midhat Efendi'yi her gün onların yanında görürdüm. Bu vesile ile Mösyö Montani, Mösyö Barborini, Köçeoğlu Kirkor Efendi, Şaşyan Bogos Efendi, Mösyö Mayyar ve saire gibi İstanbul'un o zamanki erbab-ı sanatı bize gelüb gitdiklerinden Midhat Efendi onlar ile sıkı fıkı görüşür, hatta kurşun kalem ile yapdığı bazı resimleri onlara gösterirdi.

Metni Fransızca olan Elbise-i Osmaniye albümünde o zaman Memalik-i Osmaniye'ye dahil bulunan bi'l-cümle vilayat ahalisinin millî elbisesi eşhas üzerine giydirilerek Sebah fotoğrafhanesinde tersim ve tab etdirilmiş idi. Bu eşhas meyanında birçok maruf zevatın resimleri görülür. İşte buraya derc eylediğimiz Bedevi kıyafetindeki Lübnanlı Ahmed Midhat Efendi'dir.

Osman Hamdi ile Ahmed Midhat daha ileri tarihlerde bir kez daha beraber seyahat etmişlerdir. Eylül 1889'da İsveç'in Stockholm ve Christiania kentlerinde düzenlenmiş olan Oryantalistler Kongresi'ne katılmak üzere yola çıkan Ahmed Midhat, yolculuğun bir kısmında kendisi de Paris'teki Uluslararası Sanat Eserlerini ve Anıtları Koruma Kongresi'ne gitmekte olan Osman Hamdi Bey'le seyahat etmiştir.

Cevelan: [Réf. OH: 13a-14a, 23a-24b, 26b, 29a, 46a, 51a, 53b, 56b, 72a]

Kaynakça. (Ahmed Midhat, 1877: 34-37), (Ahmed Midhat, 1890), (Eldem HE, 1913), (Okay, 1975: 58), (Findley, 1998), (Findley, 1999), (Ahmed Midhat, 2001), (Ahmed Midhat, 2002: 32-42), (Eldem E, 2010a: 43-47).

"Seyahat arkadaşım Midhat Efendi": Osman Hamdi'nin kaleminden Ahmed Midhat Efendi, Bağdat, 1869. Kâğıt üzerine karakalem. Özel koleksiyon.

AHMED VEFİK EFENDİ / PAŞA. *1823-1891 yılları arasında yaşamış, muhtelif sefaret, valilik ve nazırlıklarda bulunmuş Osmanlı devlet adamı ve entelektüeli.*

Osman Hamdi'nin Ahmed Vefik Efendi'yle tanışması, 1860 yılında Paris'e eğitim görmek üzere vardığı günlere rastlar. Gerçekten de Ahmed Vefik Efendi, en son Adliye Nazırı olarak görev yaptıktan sonra Aralık 1859'ta Paris'e sefir tayin edilmişti. Edhem Paşa'yla samimiyeti ve dostluğu bulunan Ahmed Vefik Efendi — birbirlerine "deli" dedikleri rivayet edilirdi — Paris'e okumaya gelen Osman Hamdi'ye kol kanat germeyi vazife bilmiş, kendisini gelir gelmez sefarette misafir etmişti. Gerçi Ahmed Vefik Efendi'nin bazı davranışları genç Osman Hamdi'yi epeyce rahatsız etmişti. Kendini babasının yerine koyan sefir, hemen genç adamın düzen ve disiplinine karışmaya, ne şekilde davranması gerektiği konusunda nasihat etmeye başlamış, Osman Hamdi de buna çok içerlemişti. Babasına ilk mektuplarından birinde henüz hakim olmadığı bozuk bir Fransızca'yla bu durumdan şikâyet ediyordu: "Evimden çok memnunum, yemekler güzel, yatak güzel, fakat Ahmed Vefik hiç çekilmiyor". Nihayet, Ahmet Vefik Efendi'nin de yardımıyla Osman Hamdi Barbet okuluna kaydolup Ernest Dupré'nin evine yerleştiğinde sefirin kontrolünden çıkmayı başarmıştı. Ancak artık Osman Hamdi, sefarete nezaket ziyaretinde bile bulunmayı reddediyordu. Dupré'nin Edhem Paşa'ya bir mektubunda yazdığı gibi Osman Hamdi bu işte tamamen haksız değildi:

> Kendisine zar zor yaptırdığın tek bir şey var, o da sefarete gitmesini sağlamak. Vefik Efendi'den hiç hoşlanmıyor. Ben sefiri bizzat birkaç kere gördüm ve bana çok nazik davrandı. Fakat oğlunuz onu kaba ve sevgisiz buluyor, Paris'e geldiğinde kendisine pek iyi davranmamış olmasına içerliyor. Bugüne kadar da Hamdi'nin bu hislerine galip gelemedim. Gerçi şunu da itiraf etmeliyim ki sefir delikanlıya karşı bugüne kadar haklı çıkmadığı bir şüpheyle yaklaştı. En çok istediği de küçük eğlencelerine ayrılan paranın oğlunuzun kabul etmeyeceği derecede düşük bir meblağa düşürülmesiydi.

Osman Hamdi'nin bu şikâyetleri ertesi sene Ahmed Vefik Efendi'nin Ocak ayında Paris'ten ayrılmasıyla son bulacaktı. Bu konudaki sevincini açıkça mektuplara aktaran Dupré,

Osman Hamdi'nin Vefik Efendi'nin halefi Veliyeddin Rifat Paşa'yla çok daha iyi anlaşmak ümidinde olduğunu da sözlerine ekliyordu.

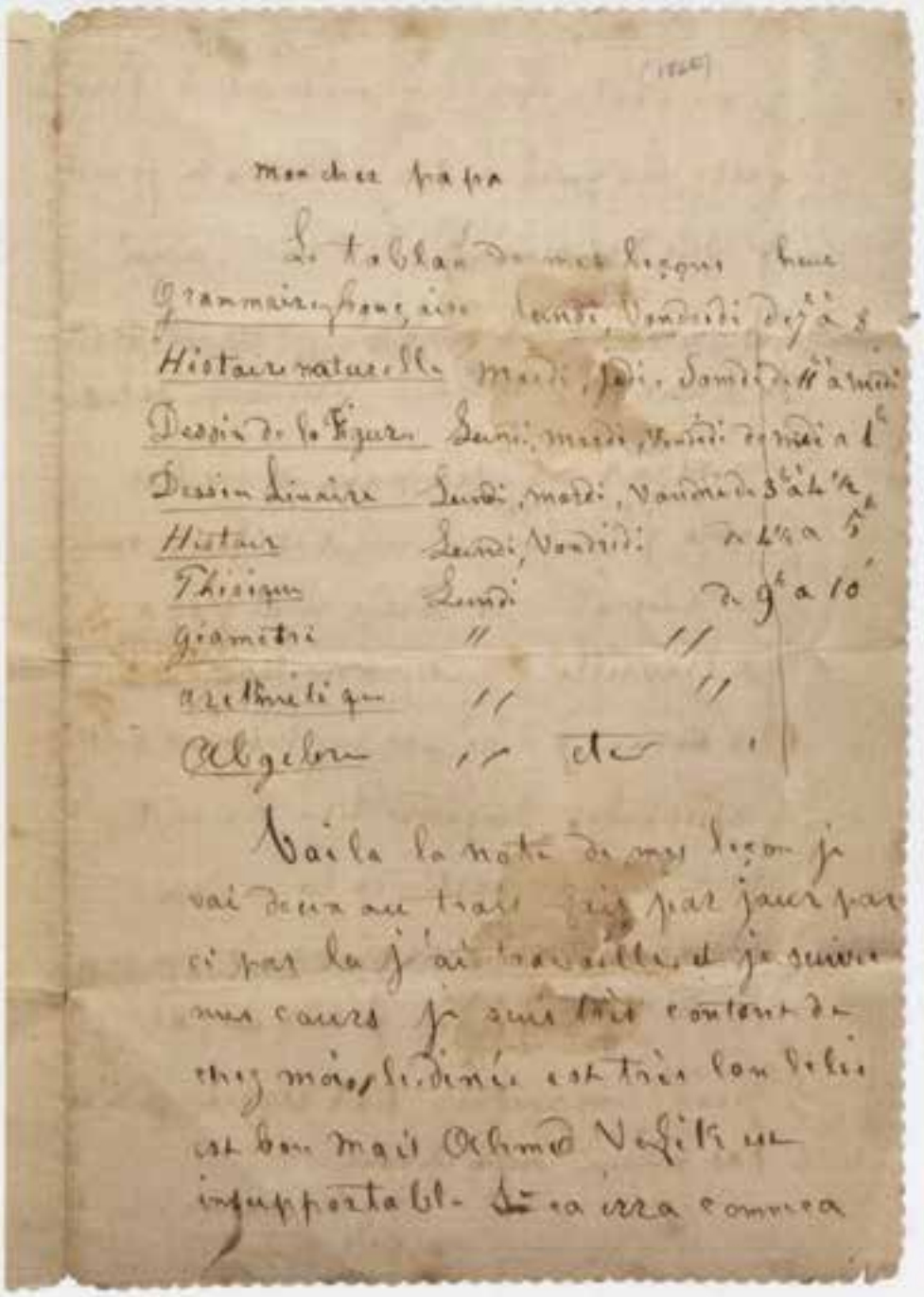
Ahmed Vefik Efendi'yi Osman Hamdi'ye karşı bu denli tatsız kılan şeylerden biri herhalde Paris'e geldiğinde on sekiz yaşında olan genç adamı çocuk yerine koyar gibi disipline almaya çalışmasıydı. Fakat bunun da ötesinde Ahmed Vefik'in bu kadar müdahale etmesinin arkasında yatan başka bir faktör de muhtemelen kendisinin de benzer yollardan geçmiş olmasıydı. Gerçekten de Ahmed Vefik, Mustafa Reşid Paşa 1834'te Paris'e sefir tayin edildiğinde maiyetinde tercüman olarak bulunan Ruheddin Efendi'nin oğluydu ve dolayısıyla da çok erken bir yaşta Fransa'da okumaya başlamış, üç sene kadar özel Hortus mektebinde tahsil gördükten sonra Saint-Louis lisesine gitmişti. Dolayısıyla Ahmed Vefik'in Osman Hamdi'ye mütemadiyen kendi tecrübesinden örnek ve nasihat vermek gibi bir huyu olduğu kuvvetle muhtemeldir. Osman Hamdi'yi Paris'e getiren Louis Gardey'nin Edhem Paşa'ya ilk mektubunda Ahmed Vefik'le ilgili söyledikleri bu durumu teyit etmektedir:

> Ahmed Vefik Efendi'nin Hamdi Bey'e en baştan söylediği, mesela nasıl ki siz de odanızı düzenler, elbise ve ayakkabılarınızı temizlerdiniz, onun da bunları ve başka şeyleri kendi yapması gerektiğiydi. Bu da sevgili oğlunuzu biraz korkutuyordu, fakat karımla ben onu sonradan teskin ettik ve karım ona başında Ahmed Vefik Efendi gibi birinin olmasından sevinmesi gerektiğini söyledi.

Aslında bu sözlerinde Ahmed Vefik'in Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'nın Paris yıllarına atıfta bulunması ilginçtir. Tarihlere bakılırsa, Ahmed Vefik'in çocuk olarak Paris'te bulunduğu sıralarda Edhem de on altı yaşlarında Paris'te okumaktaydı; dolayısıyla Ahmed Vefik Efendi ile Edhem Paşa'nın daha o senelerden tanıştığını düşünmek mümkündür. Bu du-

Ahmed Vefik Paşa, yakl. 1878. Vasilaki Kargopulo fotoğraf stüdyosu. Ömer M. Koç koleksiyonu.

"Osman Hamdi'nin Paris'ten babasına ilk mektubu ve Ahmed Vefik Efendi'den şikâyeti, [1860]. Yazarın koleksiyonu.



rumda hem kendisi küçük yaşta Paris'te tahsil görmüş, hem aynı ortamda babasıyla beraber olmuş olan Ahmed Vefik'in Osman Hamdi üzerindeki baskısının niteliğini anlamak kolaylaşmaktadır.

Anlaşılan o ki Ahmed Vefik Efendi'nin sivri dilliliği Osman Hamdi'ye ettiği sitemlerle de sınırlı kalmıyordu. Ancak bir sene Paris'te görevde kaldıktan sonra apar topar 1861'de İstanbul'a dönmesinin nedeni olarak öne sürülen muhtelif rivayetlerin her birinde bu tür bir durum mevzubahisti. Kimine göre 1860'taki Şam olaylarının üzerine hükümetine yöneltilen tenkitlere sert cevap vermiş, kimine göre ise diplomatik valizi kullanarak bir tür kaçakçılık girişiminde bulunan Fransız diplomatlarını şikâyet etmiş, hatta bu tür bir ricayı iletmek isteyen İmparator III. Napoléon'un kuzini Prenses Mathilde'in sevgilisi Nieuwekerke Kontunu terslemişti. Bu ve benzeri hikâyeler, Ahmed Vefik Paşa'nın mizacı ve taviz vermeyen tavrıyla ilgili ilginç ipuçları vermektedir.

Kaynakça. (Destrilhes, 1856: 78), (Osman Hamdi Arşivi, Gardey'den Edhem Paşa'ya, 19 Nisan 1860; Dupré'den Edhem Paşa'ya, 21 Temmuz 1860; Hamdi'den Edhem Paşa'ya, Nisan 1860), (Didot-Bottin, 1860: 780), (Kératry, 1878: 276-277), (Mismer, 1892: 145-146), (Vapereau, 1893: I, 16), (Süreyya, 1893-1894: II, 208-209), (İnal, 1940-1953: 651-738), (Bacqué-Grammont vd., 1991: 127-128), (Kuneralp, 1999: 61), (Öztuncay, 2000: 157).

ÂLİ PAŞA (MEHMED EMİN ÂLİ PAŞA).

1815-1871 yılları arasında yaşamış, başta sekiz kere Hariciye olmak üzere muhtelif nazırlıklarda bulunmuş, beş kere de sadrazam olmuş Osmanlı devlet adamı.

Koca Mustafa Reşid ve Keçecizade Mehmed Fuad Paşalar ile birlikte Tanzimatın en önemli aktörleri arasında yer alan Âli Paşa, 1856 tarihli Islahat Fermanı'nı düzenleyen başlıca siyasî şahsiyet olarak bilinmektedir. Osman Hamdi'nin Paris'teki eğitimi boyunca Âli Paşa, kâh Hariciye Nazırı kâh Sadrazam olarak devletin en üst kademelerinde görev almıştı. Osman Hamdi'nin kendisiyle doğrudan herhangi bir teması söz konusu değil idiyse de, 1867 yılının başlarında resim eğitimi için oluşturacağı fırsattan istifade etmek üzere kendini Floransa'da bir kâtiplik kadrosuna tayin ettirmeye çalıştığında, o tarihlerde paris sefiri olan Cemil Paşa'dan Hariciye Nazırı Âli Paşa'ya bu konuda yazmasını rica etmişti. Cemil Paşa da onu kırmayarak 1 Şubat günü Âli Paşa'ya yazarak Osman Hamdi'nin yurt dışında görev alabilecek nitelikte bir genç olduğunu belirtmişti. Ancak Hariciye Nazırı 20 Mart tarihli cevabında, Osman Hamdi'nin hukuk okumuş olmasından dolayı Hariciye'dense Adliye'de kullanılmasının daha doğru olacağını söylemişti.

Osman Hamdi Bey ile Mehmed Emin Âli Paşa arasındaki ilişkilerle ilgili John Peters'in bazı mülahazaları bulunmakla beraber, bunların ne derecede güvenilir olduğu şüphelidir. Osman Hamdi Bey'in ölümü üzerine Peters kaleme aldığı yazıda, Osman Hamdi'nin Paris'ten İstanbul'a döndüğünde Osmanlı İmparatorluğu'nun adlî mevzuatındaki bazı tutarsızlıkları konu alan bir makale kaleme aldığını, bu yüzden de o zaman Sadrazam olup zaten babası Edhem Paşa'nın da düşmanı olan Âli Paşa'nın bu yazıya kızıp genç adamı Bağdat'a sürgün gibi bir göreve tayin ettirmiş olduğunu iddia etmekteydi. Ardından da gene Âli Paşa'nın girişimiyle Osman Hamdi Bombay'a konsolos olarak tayin edilmiş, fakat yolda rahatsızlandığı için vazgeçmek zorunda kalmış, ardından da İstanbul'a dönmüştü. En nihayet Âli Paşa kendisine Sen Petersburg elçiliğinde kâtiplik teklif ettirdiğinde Osman Hamdi bu vazifeyi de geri çevirerek affını istirham etmiş, devlet memuriyetinden çekilmişti. Peters'in bütün bu aktardıklarını doğrulamak zordur. Osman Hamdi'nin adlî mevzuat hakkında herhangi bir yazısına rastlanmadığı gibi, hukuk eğitimini bitirmediği de düşünülürse bu konuda bir makale veya risale yayımlamasının da pek ihtimal dahilinde olmadığını söylemek gerekir. Bu durumda Midhat Paşa'nın maiyetinde Bağdat'a gidişinin gerçekten bir tür sürgün mü, yoksa babasının kendisini "adam etmek" için yakaladığı bir fırsat mı olduğu tartışmaya açıktır. Bombay konsolosluğu konusunda Osman Hamdi'nin mektup ve hatıratında teyit edici bir iki söz

Mehmed Emin Âli Paşa, yakl. 1870. Yazarın koleksiyonu.

bulunmakla beraber, Sen Petersburg'a tayini konusunda herhangi bir bilgi veya belge bulunamamıştır. Velhasıl Peters'in anlatımındaki bazı detayların örtüşmesi ama verdiği birçok bilginin teyit edilememesi nedeniyle, bu bilgileri temkinli bir şekilde kaydetmekten başka bir çare görünmemektedir.

Âli Paşa 7 Eylül 1871 günü öldüğüne göre, Osman Hamdi Bey'in hayatı ve kariyeri üzerindeki etkisinin, kısmen olumsuz da olmuş olsa, çok kısa süreli olduğu aşikârdır.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 4 Ocak 1867), (BOA, HR/MTV 543/1, 1 Şubat 1867), (Peters, 1892-1893: 548), (Peters, 1910), (İnal, 1940-1953: 4-58), (Öztuna, 1989: 548-549), (Kuneralp, 1999: 93), (Eldem, 2010a: 96-97, 152).

ALİ SAMİ BEY. *1886-1909 yılları arasında yaşamış Osmanlı devlet memuru ve diplomatı.*

Ali Sami, Rumi 1302 ve Hicri 1303 tarihlerine tekabül eden 1886 yılında İstanbul'da Edhem Paşa'nın üçüncü oğlu Mustafa Mazlum Bey ile Fatma Saime Hanım'ın ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Özel öğretmenlerden ders aldıktan sonra Mekteb-i Sultani'ye (geleceğin Galatasaray Lisesi) kaydolmuş ve buradaki eğitimini başarıyla bitirmiştir. 14 Kasım 1903 tarihinde, henüz on yedi yaşındayken, 250 kuruş maaşla Ticaret

Ali Sami, üç yaşlarında. Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu, yakl. 1890. Yazarın koleksiyonu.

Ali Sami, beş yaşlarında. Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu, yakl. 1890. Yazarın koleksiyonu.

ve Nafıa Nezaretinin Turuk ve Meabir (Karayolları) dairesinde memur olarak göreve başlamıştır. 28 Aralık 1906 tarihinde ise Belgrad'daki Osmanlı sefaretinde üçüncü kâtipliğe tayin edilmiştir. 20 Temmuz 1908 tarihinde ise aynı sefarette ikinci kâtipliğe yükseltilmiştir.

Ancak Mayıs 1909'da Ali Sami Bey Belgrad'da trajik bir aşk hikâyesinin kurbanı olarak hayatını kaybetmiştir. Belgrad'da müzikhol ve gazinolarda şarkı söyleyen Ludovica Misski ismindeki sevgilisinin üzerine birkaç el ateş edip ciddi bir şekilde yaralayan Ali Sami Bey, ardından tabancayı kendine yöneltmiş ve beynine sıktığı bir kurşunla intihar etmiştir. Naaşı İstanbul'a getirtilerek Üsküdar'daki İskele Camiindeki aile mezarlığına defnedilmiştir.

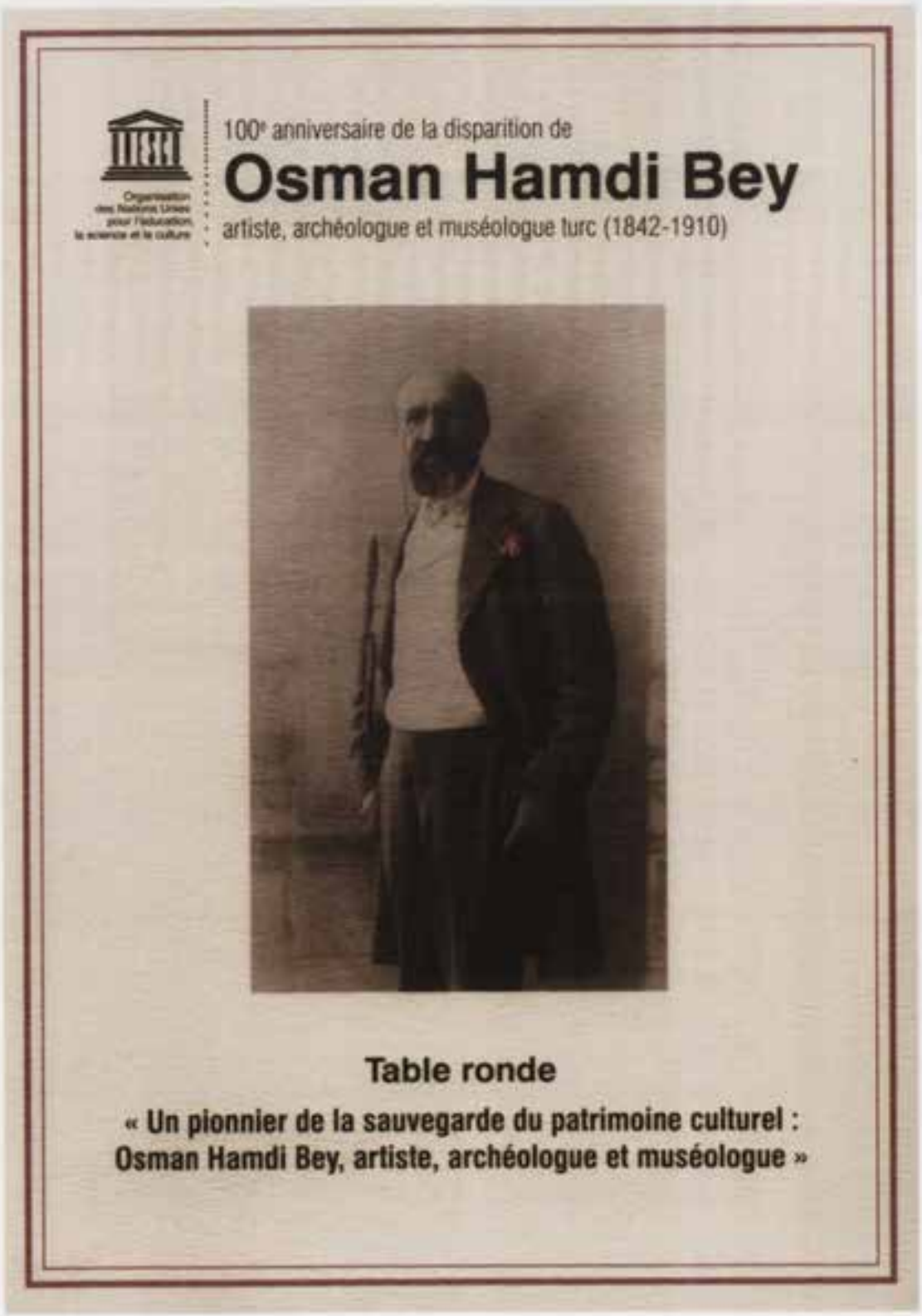
Kaynakça. (BOA, DH.SAİD, 128/93), (BOA, Y..PRK.UM.., 81/85, 28 Aralık 1906), (*Journal des débats*, 11 Mayıs 1909), (BOA, İ.HUS 175/1327/R-26, 12 Mayıs 1909).

ALLÉON. *İstanbul'a yerleşmiş ve bankerlik ile bankacılık yapmış olan Fransız aile.* » **PARİS**

ALTINCI DAİRE-İ BELEDİYE. *1857-1858'de kurulan ve Galat ile Beyoğlu bölgesini kapsayan belediye idaresi.* » **MEMURİYET**

ANMA. *Muhtelif nedenlerle önemli sayılan bir olayın ya da kişinin herhangi bir toplantı, kutlama, tören, eser ile hatırlanmasının sağlanması.*

Osman Hamdi Bey'in ne kadar sıklıkla anıldığını tahmin etmek zor değildir. Ölümünün yüzüncü yılına rastlayan 2010 yılında başta Pariste UNESCO olmak üzere, birçok kuruluş bu tür anma toplantıları düzenlemiştir. Okuyucunun elindeki bu Sözlük de bu vesileyle çıkarılmış, dolayısıyla da Osman Hamdi'yi anmayı amaçlayan bir çalışmadır. Daha erken tarihlerde aynı amaçla düzenlenmiş çok sayıdaki benzer faaliyeti burada sıralamanın ne imkânı, ne de mânâsı vardır. Sadece bu tür anma toplantılarının erken ve ilginç bir örneğini teşkil etmesi bakımından 24 Şubat 1964'te Abdülhak Hamid Derneği tarafından düzenlenen toplantıyı zikredebiliriz. Kuruluşundan beri Abdülhak Hamid, Ziya Gökalp, Ahmed Midhat ve Mehmed Emin Yurdakul için benzer toplantılar düzenlemiş olan dernek, Osman Hamdi'den sonra Cezayirli Gazi Hasan Paşa, Midhat paşa ve Şair Eşref gibi simaları da programına almıştı. Afişine bakılırsa toplantıda "Büyük Müzeci Ressam Osman Hamdi Beyi Anıyoruz" başlığı altında Adnan Pekman, Necati Ulunay, Halil Dikmen, Devrim Erbil ve Behçet Kemal Çağlar gibi kişilerin konuşmaları yer almış, ardından da ressamın Eskihisar'daki mezarı ziyaret edilmişti. Belli ki toplantıya ressamın ölüm tarihi olan 24 Şubat 1910 esas teşkil etmişti, ama "57. yıldönümü" denmesi bariz bir hataydı.



Paris'te UNESCO'da Osman Hamdi Bey anma toplantısı programı, 10 Mayıs 2010. 21 x 14,8 cm. Yazarın koleksiyonu.

Daha sonra gerçekleştirilmiş bu tür faaliyetlerin arasında bırakmış oldukları somut ürünlerle yer etmiş olan iki toplantıyı burada hatırlatmak herhalde doğru olacaktır. 2 ile 5 Ekim 1990 tarihleri arasında o zamanki adıyla Mimar Sinan Üniversitesi'nin düzenlediği toplantının bildirileri iki sene sonra yayımlanarak kalıcı hale gelmiştir; aynı şekilde, Osman Hamdi'nin doğumunun 150. Yılı münasebetiyle Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı tarafından Arkeoloji Müzeleri'nin kütüphanesinde 17 ve 18 Aralık 1992 tarihinde düzenlenen toplantının bildirileri de ertesi sene bir yayında toplanmıştı.

Devletin ve devlet kurumlarının doğrudan müdahalesiyle gerçekleştirilmiş bazı kalıcı anma faaliyetleri burada zikretmek yerinde olur. Bunların ilki, Gülhane Parkı girişini Topkapı Sarayı'na Darphane'nin üzerinden bağlayan kaldırım taşlı sokağa "Osman Hamdi Bey Yokuşu" verilmiş olmasıdır. Gerçi Osman Hamdi gibi geç dönem Osmanlı kültür, sanat ve bilim dünyasına bu denli önemli katkıları bulunmuş olan bir şahsiyetin adının kendi kurmuş olduğu müzenin önünden geçen bir yokuşun dışında başka herhangi bir kamu alanına veya kuruluşuna verilmemiş olması garipsenebilir, ama en azından bu ismi taşıyacak tek sokağın yerinin mânâlı olduğuna sevinmek mümkündür.

Osman Hamdi'nin resmi bir anmaya en yaygın şekilde konu olduğu araç posta pulları olmuştur. Bunun ilk örneği 1957 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nin 75. yılı münasebetiyle

(1882-1957) çıkarılmış olan iki pulluk serinin 20 kuruşluğudur. 5 x 3,8 cm boyundaki bu pulun tasarımı Güzel Sanatlar Akademisi Moda Atölyesi öğretim üyesi Gevher Bozkurt tarafından gerçekleştirilmiştir. Pulda Osman Hamdi'nin büstünün yer aldığı hayali bir pulun üzerinde Güzel Sanatlar Akademisi'nin adını ve 75 yıllık tarihlerini taşıyan bir posta damgası tarzında bir damga yer almaktadır. 500.000 adet basılmış olan bu pul 6 Temmuz 1957'de tedavüle çıkarılmış, aynı senenin sonunda ise tedavülden kaldırılmıştır. Osman Hamdi'yi konu alan ikinci pul, 13 Temmuz 1967'de tedavüle çıkarılan "Türk Büyükleri ve Meşhurları Portreli Sürekli Pulları"nın dördüncü serisinin en yüksek değerli olan 150 kuruşluk puludur. Ahmed Midhat Efendi, Turgut Reis, Sokollu Mehmed Paşa ve Nedim ile birlikte aynı seriden yer alan Osman Hamdi'nin fesli bir fotoğrafını taşıyan bu puldan 10,000,000 adet basılmıştır. Osman Hamdi'yle ilgili diğer iki pul ise tablolarının yer aldığı pullardır. 15 Haziran 1970 tarihinde tedavüle çıkarılan ve 300.000 adet basılan birinci "Tablo Serisi"nin 250 kuruşluk iki pulundan birinde Şeker Ahmed Paşa'nın *Karaca*'sı, diğerinde ise Osman Hamdi'nin *Mimozalı Kadın*'ı yer almaktaydı. İki yıl sonra, 15 Mayıs 1972'de "Tablo Serisi"nin beşincisinde Osman Hamdi'nin *Gebze Manzarası*, tekrar Şeker Ahmed Paşa'nın *Orman*'ıyla yer almıştı. 250 kuruş değer taşıyan bu pullardan da 300.000 adet basılmıştı.

Nihayet son bir anma örneği olarak, 9 Aralık 1992 tarihli çekiliş için hazırlanan ve Osman Hamdi Bey'i anan Milli Piyango İdaresi'nin piyango biletini hatırlamak gerekir. Söz konusu bilet, Osman Hamdi'nin doğumunun yüzüncü yılı münasebetiyle çıkartılmış, üzerinde de kendi portresiyle İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin ön cephesinin görüntüsü yer almaktaydı.

Kaynakça. (Pulhan, 1978: 158, 221, 243, 257), (Hamdi, 1992), (Hamdi, 1993).

Osman Hamdi Bey'in doğumunun 150. yılı münasebetiyle tasarlanan etiket, Aralık 1992. 6,5 cm. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi Bey anısına Milli Piyango İdaresi bileti, 9 Aralık 1992. 6 x 14,7 cm. Yazarın koleksiyonu.

Gevher Bozkurt, Güzel Sanatlar Akademisi'nin 75. Yılını anma posta pulu, 20 kuruş, 6 Temmuz 1957. 5 x 3,8 cm.

Birinci "Tablo Serisi"nde Osman Hamdi Bey'in *Mimozalı Kadın* tuvali konulu posta pulu, 250 kuruş, 15 Haziran 1970. 5,2 x 3,6 cm.

"Türk Büyükleri ve Meşhurları Portreli Sürekli Pulları" dördüncü serisinde Osman Hamdi Bey posta pulu, 150 kuruş, 13 Temmuz 1967. 3 x 2,5 cm.

Beşinci "Tablo Serisi"nde Osman Hamdi Bey'in *Gebze* tuvali konulu posta pulu, 250 kuruş, 15 Mayıs 1972. 3,6 x 5,2 cm.

ANTIOCHOS MEZARI. *Kommagene Kralı I. Antiochos Theos'un (yakl. MÖ 86-38) Nemrut Dağı'nın zirvesinde yaptırmış olduğu tümülüs şekilndeki anıt mezar ve tapınak.* » **NEMRUT DAĞI**

ARAP. *Sami ırka mensup, Anadolu'dan Yemen'e, İran'dan Fas'a kadar uzanan bir coğrafyada yaşayan, Arapça lisanının muhtelif lehçelerini konuşan, çoğunluğu İslam dinine bağlı halklara verilen genel isim.*

Osman Hamdi Bey'in Arap dünyasıyla 1869 yılında Midhat Paşa'nın maiyetinde Bağdat'a tayin olduğu sırada tanışmıştır. Takriben iki yıl boyunca imparatorluğun Bağdat ve Basra vilayetlerinde siyasî bir görev üstlendiği gibi, etrafında gördüğü değişik ve ilginç manzaralarla tanık olduğu olayları da babasına yazdığı mektuplarda ve çok daha geç bir tarihte de Rudolf Lindau'a anlattığı hatıralarında aktarmıştır. Bunların arasında da "Arap" kategorisine girebilecek kişi ve topluluklar önemli bir yer tutmaktadır. Bu tarihlerde yapmış olduğu çok sayıdaki karakalem çizimler de bu ilginin çok belirgin bir yansımasını oluşturmaktadır.

Osman Hamdi'nin Araplara bakışı yer, zaman ve bağlama göre değişebilmekte, hatta kelimeye verdiği anlam da duruma göre genişleyip daralabilmektedir. Bu anlamda belki de

en önemli anlam kayması, "Arap" ile "Bedevi" tanımlamalarında görülebilmektedir. Bedevilere özel bir ilgi duyduğu göze çarpan Osman Hamdi, bazen bu iki tanımı birbirine karıştırabilmekte, özellikle de Bedevileri daha genel Arap kategorisinin içine katabilmektedir. Fakat genel olarak değerlendirildiğinde, Araplara karşı olan tutumunun nispeten olumsuz olduğunu, bu anlamda da Ussama Makdisi'nin tanımladığı "Osmanlı Oryantalizmi" kavramıyla uyumlu Batı ve Türk-merkezli bir horlamanın söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Bunu anlatmanın en iyi yolu, Osman Hamdi'nin kendi sözlerine, Bağdat'tan babası Edhem Paşa'ya yazdığı ilk mektuplardan birinden bir alıntıyla müracaat etmektir:

Soldan sağa: "Mekke-i Mükerreme Şerifi yaveri", "Mekke-i Mükerreme uleması" ve "Ciyaddele ahalisi" (Osman Hamdi Bey'in kendisi). Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, s. 308-309, levha XXXIX. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

> Bugün [...] size şu Arap halkını size tasvir etmek, kısacası mizacı ve medeniyet derecesi — eğer varsa! — bakımından size tanıtmak isterim.
>
> Buranın büyük şehirlerinin ve özellikle de Bağdat'ın nüfusuyla hiç uğraşmayalım: Bunlar her ne kadar artık çadırda yaşamayıp görünürde çölde yaşayanlardan ehven görünüyor ve herhangi bir 19. yüzyıl adamı havasındalarsa da, aslında Bedevilerden kat kat daha aşağıdırlar. Zira Bedeviler ilkel ve pederşahi bir hayat sürüyorlarsa da diğerlerinin o kadar iğrenç ve yoz bir yaşantısı var ki bütün Bağdat'ta, özellikle de hükümete hizmet edenlerin arasında, tek bir dürüst adama rastlayamazsınız! Tüccara gelince, en şerefli ve namuslu bilineni Fransa'da olsa anında kürek cezasına çarptırılırdı.

Osman Hamdi'nin bu tür ifadeler kullanmasına şaşırmamak gerekir. Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezinin taşraya bu şekilde bakması yeni bir şey değildi; ama bu önyargıların üzerine bir de Batılılaşmayla birlikte gelen yeni değerler de eklenince, İstanbullu Osmanlı bürokrat ve idarecilerinin Araplara neredeyse Fransızların Kuzey Afrikalılara veya İngilizlerin Hintlilere baktıkları gibi bakmaları neredeyse kaçınılmazdı. Osman Hamdi'nin ise bunlara ilâveten hayatının en belirleyici senelerini Paris'te geçirmiş olması bu durumu daha da perçinliyordu. Yoz şehirli (Arap) ile asil vahşi (Bedevi) arasında vurguladığı fark da bir bakıma dönemin romantik Oryantalizminin bir yansımasından başka bir şey değildi.

Ayrıca şunu da eklemek gerekir ki, Osman Hamdi'nin Arapları bu denli olumsuz tasvir ederken bu hâli özcü bir şekilde kendi tabiatlarından menkul bir durum olarak görmekten çok, Osmanlı idaresinin kendi tutarsızlıklarından ve hatalarından kaynaklanan bir durum olarak algılamaktaydı:

> Neredeyse tamamen göçebe ve bakir denebilecek bu halkın tek kusuru, memurların en küçüğünden en büyüğüne kadar hükümetin bütün görevlileri tarafından mütemadi bir şekilde eziyet ve zulüm görmüş olmasıdır. Bu halk, zeki, namuslu, cesur ve vakurdur. Zannedermisiniz ki Araplar medeniyet ve terakki yönünde tek bir adım atmış olsunlar? Hayır! Çünkü şimdiye kadar [Gözlüklü] Reşid Paşa haricinde bütün valilerin tek düşündüğü, sanayi ve ticareti geliştirerek ya da halkın refahını artıracak iyi bir idare ve kurumlar tesis ederek değil, halkın üzerine çullanarak ve bütün arzuladıklarını zorla alarak hazinenin gelirlerini artırmak olmuştur.

Kısacası Osman Hamdi'nin Irak'a ve genel olarak Arap vilayetlerine bakışı birbirinden farklı ve bazen de çelişkili görüşler içerebiliyordu. Bir taraftan ağırlıklı olarak Avrupa'dan — özellikle de Fransa'dan — menkul bir Oryantalist bakış, diğer taraftan da gördüğü eksiklerde kendi devletinin ve hükümetinin hatalarını görebilecek eleştirel bir vatanperverlik; bir taraftan vahşi hayatı neredeyse estetik ve egzotik bir kay-

gıyla yüceltirken, diğer taraftan da — büyük ölçüde Midhat Paşa'nın izinden giderek — memleketin bu ücra köşesine medeniyeti gerekirse zorla dayatmak isteyen modernist bir idealizm... Bir bakıma Osman Hamdi'nin, Batılılaşma karşısında dönemin Osmanlı elitinin hissettiği sıkıntıları ve geçirdiği tereddütleri Bağdat vilayetinde geçirdiği o iki sene boyunca kendi kendine keşfetmiş olduğunu söylemek mümkündür.

Osman Hamdi'nin bu konudaki duygusal gelgitleri, yerel halk ile temsil ettiği idare arasında doğrudan bir çatışmanın ortaya çıktığı anlarda iyice belirginleşmektedir. Hille yakınındaki Dagara'da ordu birlikleriyle asiler karşı karşıya geldiğinde, çatışmalara iştirak eden Osman Hamdi bir anda çoğu Bedevi olan karşı tarafı tek bir "Araplar" tanımına indirgeyip kendisinden beklenmeyecek bir acımasızlıkla askerler tarafından öldürülen ve kafaları kesilen asilerden bahsetmeye başlamıştı. Aynı şekilde, Bağdat'ta askere alma kurası çekilip de bir ayaklanma çıktığında, Osman Hamdi'nin ayaklanan halkı tarif edişi aynı şekilde tahkir edici bir hal alabiliyordu.

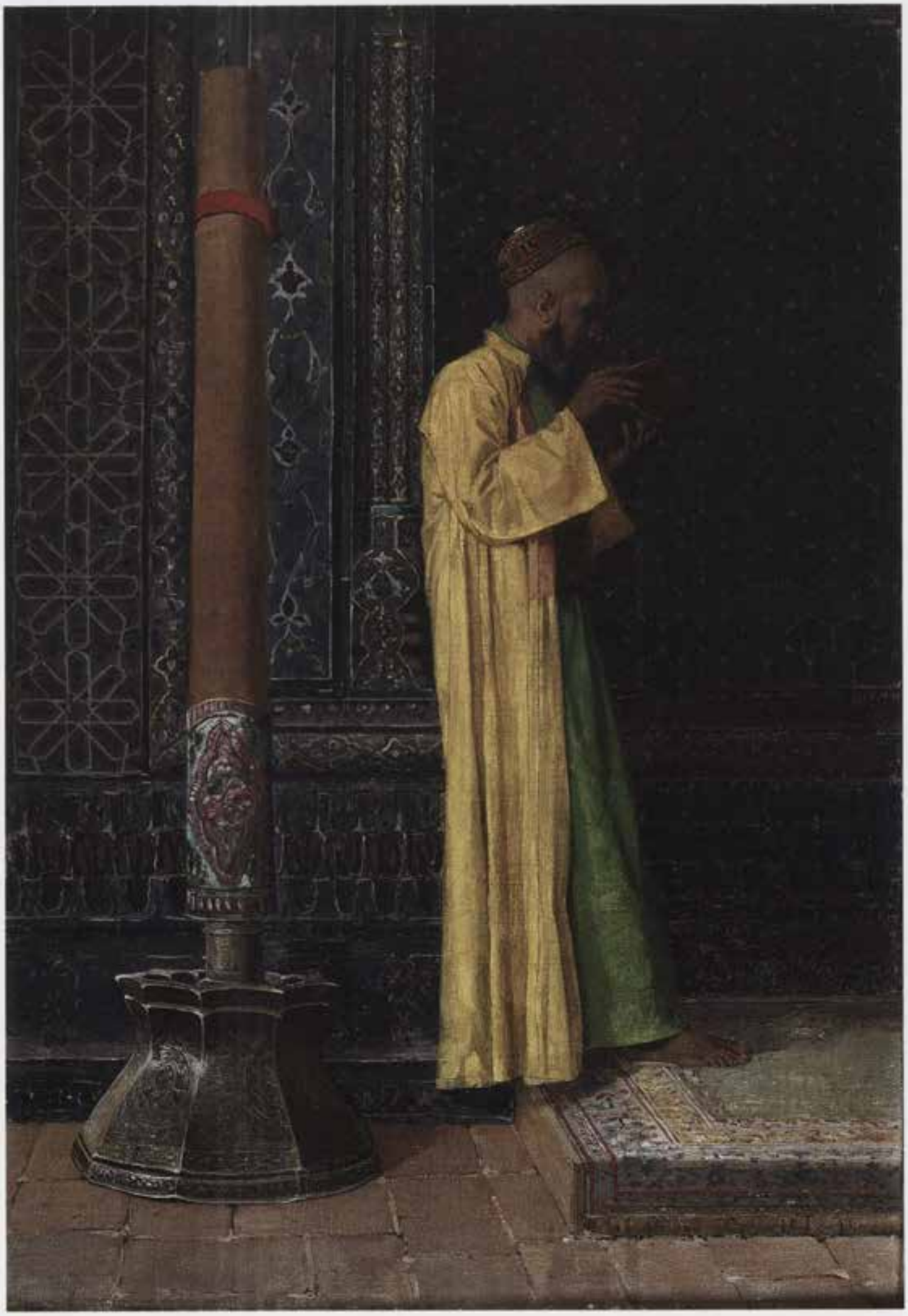
Aslında Osman Hamdi'nin bu söyleminin arkasında kuvvetli bir siyasî kaygu yatmaktaydı. Bir taraftan İngiltere'nin giderek artan nüfuzu, diğer taraftan İran'ın vilayetin Şii nüfusu üzerindeki etkisiyle Osmanlı idarecileri bölgedeki konumlarını korumakta giderek zorlanıyor, dolayısıyla da kendilerini tehdit altında hissettikleri oranda yerli halka olan güvenleri azalıyordu. Unutmamak gerekir ki İstanbul'dan gelen bürokratlar yerel halkla olan ilişkilerinde hiç de rahat değillerdi: Osmanlılar Batıya yöneldikçe kendi taşralarıyla olan mesafe artmaya başlamış, durumları ister istemez sömürgeci bir idareye benzemeye başlamıştı. Osman Hamdi'nin bir mektubunda Mekkîlerin askere alınmaması hakkında babasına söyledikleri bu mesafeyi iyi anlatıyordu: "Umarım yakında tembellikleri azalır da çizmelerim kadar saymadığım bu asalaklara arka çıkmayı bırakırız"...

Pek tabii olarak kısmen gençliğine de verilmesi gereken bu duygular, zamanla ve mekânla bağlantılı olarak değişmeye yüz tutmuştur. Bağdat'ta yaşamış olduğu olayları neredeyse otuz sene sonra Rudolf Lindau'un kaleminden aktardığında Osman Hamdi'nin tonu çok değişmiş, siyasî gerilimin getirdiği sertliğin yerini çok daha romantik ve estetik kaygular almaya başlamıştı. Bir Osmanlının Hikâyeleri isimli eserde hâlâ şehirli/Bedevi ayrımı ve kuvvetli bir Oryantalist arka plan hissediliyor idiyse de, olumsuz unsurlar giderek azalmaya başlamış, artık atlardan savaşçılara, kadınlardan Bedevilerine kadar Araplar daha asil, daha güzel, daha dürüst, daha onurlu olmuşlardı. Bağdat'ta yaşadıklarından hem zaman, hem mekân olarak bu kadar uzaklaşmış olması bir bakıma Osman Hamdi'nin bu anılarını idealize etmesine, hatta neredeyse birer Oryantalist masal hâline getirmesine neden olmuştu.

Bağdat'taki deneyimlerinden kısa bir süre sonra Osman Hamdi imparatorluğun etnik çeşitliliğiyle bir kez daha ama çok farklı bir şekilde meşgul olmak durumunda kaldı. Bu defa söz konusu olan, 1873 Viyana Dünya Sergisine ülkenin beşeri zenginliğini ve farklılıklarını bir sergi ve ona eşlik edecek bir kıyafet albümüyle anlatmaktı. Victor-Marie de Launay ile birlikte hazırladığı Elbise-i Osmaniye isimli bu eserde Osman Hamdi pek tabii olarak Araplara da geniş yer ayırmıştı. Tasvir edilenlerin çoğu antropolojik ve etnografik bir dakiklikle mümkün olduğunca tarafsız ve objektif bir şekilde okuyucuya sunuluyor idiyse de, eserde kaçınılmaz olarak Oryantalist önyargılar, etnik hiyerarşiler ve kültürel klişeler sıklıkla yer alıyordu. Bunun belki de en iyi örneklerinden biri eserde yer alan "Urban kabilesine mensup göçebe Arap" tarifiydi:

Soldan sağa: "Şamlı fellah", "Urba[n] kabilesi" ve "Şamlı Dürzi". Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, s. 274-275, levha XXXII. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

Osman Hamdi Bey, *Mekki Okuyucu, ya da Mihrab Önünde Kuran Okuyan Adam*, [1881]. Tuval üzerine yağlıboya, 56,5 x 38, 5 cm. Halil İbrahim İper koleksiyonu. Bu tablo Elifba Kulübünün 1881 sergisinde 171 numara altında teşhir edilmiştir.



> Küçük siyah gözlerinin kalın ve çatık kaşlarının altında koyu kıvılcımlar saçtığını, kaba ve diken diken bir sakalın çevrelediği dolgun ağzının kızgın bir kaplanın ağzı gibi kıvrıldığını gören, Urban kabilesine mensup Arabın Suriye çölünün bir kum tepesinin arkasında sinsice pusuya yatmış, kervandan ayrı düşmüş dikkatsiz yolcuyu gözetleyen, ardından da üzerine birden bire habersiz bir şekilde hücum edip gırtlağını kesip malını çalan eşkıyadan biri olduğunu düşünür; oysa hiç de öyle değil.
>
> Aksine, bu vahşi görünümüne rağmen Urban kabilesinin dürüst Arabı, yolculara sadık bir rehber, cesur ve hakikatli bir muhafız olarak hizmet eder. Sopasını oluşturan uzun ve son derecede dayanaklı palmiye dalıyla ve devekuşu tüylerinden oluşan bir demetin içinden ustura gibi fışkıran keskin sivri ucuyla upuzun mızrağı, hiç zorlanmadan eşkıyayı uzak tutmaya yetiyor.

Bir tür etnik karikatüre tekabül eden bu tasvirin gerçekten Osman Hamdi'nin kaleminden çıkmış olup olmadığı sorusu ortadadır: Metni Marie de Launay de yazmış olabileceği gibi, bazı yerlerde tespit ettiğimiz gibi başka kaynaklardan "apartılmış" yorumlar da mevcuttur. Fakat bu tür stereotipik metinlerin yanında çok daha soğuk kanlı bir şekilde yazılmış maddelere rastlamak mümkündü. Hatta birkaç sayfa sonra yer alan albümün 39. levhasında yer alan "Mekke-i Mükerreme Şerifi Yaveri" ve "Mekke-i Mükerreme Uleması"nın yanında poz vermiş olan "Ciyaddele Ahalisi"nin (Mekke yakınındaki Ciyaddele kasabası sakini) biraz dikkatlice bakıldığında Osman Hamdi Bey'in kendisi olduğu görülebilmektedir. Kısacası, dönemin zihniyeti içinde edebiyat, etnoğrafya, siyaset, antropoloji, sanat gibi farklı alanların arasındaki sınırların muğlaklığı, kullanılan kavramları ve bakış açılarını bir o kadar geçirgen yapmaktaydı.

Osman Hamdi'nin sanat üretiminde Araplara ve Arap temalarına ne kadar yer ayırdığı ilginç bir tartışma noktasıdır. Çoğu sanat tarihçisi Osman Hamdi'nin ağırlıklı olarak "Türk" olarak nitelendirilebilecek bir geçmişin izlerini mimarî, kıyafet ve muhtelif eşyada yansıtmaya çalıştığını, dolayısıyla da onu Batılı Oryantalistlerden ayıran en büyük özelliklerden birinin de Türk olmayan unsurlara yer vermemiş olduğunu iddia etmektedirler. Genellikle Bursa ve İstanbul'da bulunan Osmanlı mimarî eserlerine göstermiş olduğu rağbet bunu büyük ölçüde doğrulamaktaysa da, kullandığı bazı objelerde — Memluk kandilleri gibi — ve özellikle de resmedilen insan ve kıyafetlerde durumun hiç de o kadar açık olmadığını söylemek gerekir. Gerçekten de yorumlarda "Türk" olarak değerlendirilen kıyafetlerin çoğunun neden bu şekilde tanımlandığı hiç de açık olmadığı gibi, birçoğunun Osmanlı topraklarının herhangi bir yerine ait olabileceği düşünülebilir. Sözün gelişi, Rüstem Paşa Camii'nin kapısının önünde sarı cübbesiyle görüntülenen Tespih Çeken Mümin'in ya da tabloların birçoğunda görünen ulemanın "tipik" Türk kıyafeti giydiğini söylemek bile aslında gayet zordur. Daha somut olarak Ab-ı Hayat Çeşmesi'nde elinde Kuran (veya bir kitap) görüntülenmiş olan kişinin kıyafetinin hiç de Türk hissi vermediği, bu anlamda Berlin'de muhafaza edildiği Alte Nationalgalerie'de *Lesender Araber* (*Okuyan Arap*) olarak da bilindiğinin manidar olduğunu hatırlamak gerekir. Benzer bir durum, Halil İbrahim İper koleksiyonunda bulunan ve genellikle *Kuran Okuyan Adam* olarak bilinen tuvalin aslında ilk olarak Elifba Kulübünün Nisan 1881'deki sergisinde teşhir edildiğini tespit etmek mümkündür. Tuvalin Türkçe adının ne olduğunu tespit etmek zordur. O tarihte *Osmanlı* gazetesinde sergiyi yorumlayan Abdullah Kâmil, 171 numarası altında sergilenmiş olan bu tablodan bahsetmekle beraber isim vermektense tarif etmektedir: "Mavi fağfuri ile müzeyyen mihraba arkasını verip ayakta olduğu halde sarı elbiseli diğer zatın Kuran tilâvet etmekde olduğu resmedilmişdir". Ancak serginin Fransızca yayımlanmış olan kataloğunda durum farklıdır: 171 numaralı tuvalin adı *Liseur mecquois*, yani *Mekkî Okuyucu* olarak verilmektedir. Başka bir deyişle tabloda resmedilen kişi belirgin bir şekilde Arap dünyasının merkezi olarak kabul edilen Mekke'nin bir sakini olarak tanımlanmıştır. Bu ismin gerçekten Osman Hamdi'nin seçtiği bir isim olup olmadığı bir dereceye kadar tartışılabilir; ancak kendi vermemiş olsa bile bu ismin katalogda kullanılması, resmedilen kişinin İstanbul'da 1881'de bir Mekkî olarak algılanabileceğini göstermeye yeterlidir.

Sonuç olarak, Osman Hamdi'nin hayatında olduğu kadar sanatında ve dünya görüşünde de Arap dünyasının ve Arap imajının önemli bir rolü olmuştur. Bu rol zaman ve mekân içinde değişmiştir: Bağdat'ta olduğu senelerde siyasî içerikli bir idealizm hakimken, zamanla bu tutum giderek daha etnografik ve sonunda estetik ve romantik bir boyut kazanmıştır. Ancak her zaman için bu imajın arkasında bir tür Oryantalist düşüncenin ve algılamanın yattığını, resimlerinde bile belli belirsiz bir şekilde Arap temalarının kıyafetlerden kitabelere veya Kuran'dan Memluk objelerine kadar uzanan bir yelpaze içinde Doğuyu ve İslamı hatırlatan birer simge olarak kullanıldıkları göze çarpmaktadır.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 29 Ağustos 1869; 1 Eylül 1869; 2 Kasım 1869), (Hamdi ve de Launay, 1873: 241-245, 273-318), (A.B.C., 1881: 6), (Ali Haydar Midhat, 1909: I, 68-70, 74-75), (Thalasso, 1911a: 21-22), (Cezar, 1971: 308-309), (Cezar, 1995: 349-354, 523), (Makdisi, 2002: 783-787), (Deringil, 2003), (Kröger ve Heiden, 2004: 228-229), (Eldem E, 2010a: 51-54, 108-109, 134-135, 142)

ARKEOLOJİ. *Sadece bu yolla olmasa da ağırlıklı olarak kazılar gerçekleştirerek elde edilen bulgulardan geçmişi inceleyen bilim dalı.*

Osman Hamdi Bey'in resim sanatının yanında en kolay özdeşleştirildiği uğraş ve kariyeri akla getirildiği zaman ilk hatırlanan ihtisası arkeolojiyse de, bu bilim dalıyla olan ilişkisinin en az dört farklı seviyede ele almak doğru olacaktır. Bunların

birincisi ve en basiti, arkeolog olarak bilfiil gerçekleştirmiş olduğu kazı, araştırma ve yayınları kapsayanıdır. İkincisi, bugünkü tanımıyla eski eserler genel müdürlüğüne tekabül eden bir görevle ülkenin bütün kazı alanlarının, buralarda kazı ve araştırma yapan kişilerin ve bu kazılardan elde edilen eser ve buluntuların kontrol ve idaresini kapsayan yönetici konumudur. Üçüncüsü, bir öncekiyle bağlantılı olarak, söz konusu kazı alanlarını ve buluntuların ne şekilde kullanılacağını belirleyen kanun ve mevzuatın geliştirilmesinde oynamış olduğu roldür. Nihayet dördüncüsü, ülkede arkeoloji biliminin gelişmesi ve bu bilimsel gelişmeye temel oluşturacak bir koleksiyonun oluşmasının yanında, dönemin modernlik ve medeniyet anlayış ve beklentisine cevap verecek türden bir kurum olarak algılanan bir eski eserler ve arkeoloji müzesinin kuruluşunu ve idaresini üstlenen müzeci kimliğidir. Bu yüzdendir ki Osman Hamdi Bey'in arkeolojiyle ilişkilerini Asar-ı Atika Nizamnamesi, Çinili Köşk, Müze-i Hümayun gibi genel maddelerin yanında İskender lahdi veya Sayda kazısı gibi bazı özel maddelerde de ele almak gerekecektir.

Bazı kaynakların iddia ettiğinin aksine, Osman Hamdi Bey'in 1881'de Müze-i Hümayun'un başına getirilmesinden önce arkeolojiyle hiçbir ciddi bağlantısı olmamıştır. James Theodore Bent'in "Hamdi Paris'te sanat, ıvır zıvır eşya (*bric-à-brac*) ve arkeoloji aşkıyla tanışmıştır" sözü hiçbir somut bilgiye dayanmayan bir genelleme olduğu gibi, W. E. Sellers'ın Osman Hamdi'nin Bağdat'ta Midhat Paşa'nın himayesinde Nebi Yunus'taki antik Ninova kentinde kazı gerçekleştirdiği bilgisi de asılsız bir iddiadır. Anlaşılabildiği kadarıyla bu dönemde Osman Hamdi'nin giriştiği bazı arkeolojik araştırmalar var idiyse de bunlar amatörce gerçekleştirilmiş bazı incelemelerin ötesine gitmemektedir. Babası Edhem Paşa'ya 13 Temmuz 1869 günü Bağdat'ta yazdığı ilk mektubundaki "şu an burada bazı arkeolojik ve tarihi incelemelerde bulunuyorum" ifadesini de bu kapsamda değerlendirmek doğru olacaktır.

Bu konudaki muğlaklığın nedenlerinden biri de zaten o tarihlerdeki arkeologların çoğunun büyük ölçüde amatör oldukları, dolayısıyla da arkeolojinin çoğu zaman bilimsel bir uğraştan çok bir entelektüel merak, hatta bir tür macera hevesi hâlini aldığıdır. Dönemin başlıca kazılarında görev alan Batılı arkeologlar, diplomat, asker, sanatçı, mirasyedi, maceracı, entelektüel gibi vasıfların birini veya birkaçını bir arada toplayan meraklı insanlar olup, bazıları zamanla belirli bir ihtisaslaşma göstererek bilimsel bir kimlik kazanan kişilerdi. Bu anlamda, Paris'te sekiz yılını geçirmiş ve gerek eğitimi boyunca, gerek sanat ve kültür dünyasıyla ilişkileri sayesinde geniş bir kültüre sahip olmuş olan Osman Hamdi'nin de az çok aynı profile sahip olabileceği, kültürlü bir amatör olarak Bağdat ve Basra vilayetlerinde gördüğü eski sitler ve eserlerle ilgilenmiş olabileceği gayet muhtemeldir. Ancak bunu arkeolojik bir kariyerin başlangıcı saymak meseleyi fazlaca basitleştirmek mânâsına gelecektir. Kaldı ki, Midhat Paşa'nın Bağdat valiliğinin arkeolojik bilançosunun aslında hiç de parlak olmadığını, o dönemde kentin modernleşmesi uğruna Harun Reşid'den kalmış olan surların yıktırıldığını da unutmamak gerekir. Arkeoloji bilincinin henüz tam gelişmediği bir dönemde bir taraftan "kıymetli" harabeler korunup kazılırken "kıymetsiz" addedilen daha geç dönemlere ait eserlerin yok edilmesine sıkça rastlanabilmekteydi.

Bu durumda Batı kültürünün verdiği çok genel bir merakın dışında Osman Hamdi'nin arkeolojiyle gerçek mânâda yüz yüze gelmesi, ancak 4 Eylül 1881'de Müze-i Hümayun'un başına getirilmesiyle, bir tür mecburiyetten olmuştur. O zamana kadar Hariciye Nezareti'nde ve Altıncı Daire-i Belediye'deki görevlerinin dışında 1873'teki Viyana Dünya Sergisi'ndeki Osmanlı katılımının komiserliğini üstlenmiş olan Osman Hamdi'nin birden bire nasıl ve neden Müze-i Hümayun'un başına getirilmiş olduğu hâlâ tam açıklanabilmiş değildir. Meseleyi tetikleyenin müzenin o zamana kadar olan müdürü Alman Anton Philipp Dethier'nin 3 Mart 1881'de vuku bulan ölümü olduğu aşikârdır; o zamana kadar yabancılara ve özellikle İstanbul'daki sefirlerin tavsiye ettikleri kişilere tahsis edilen bu mevkiin boşalmasıyla birlikte bir arayışa girildiği, Osman Hamdi'nin Eylül başında tayin edilmesinden de bu kararın altı ay kadar bir süreç sonunda alındığı anlaşılmaktadır. Yirmi seneyi aşkın bir müddettir yabancıların istihdam edildikleri bir göreve dört senedir devlet memuriyetinden elini eteğini çekmiş, üstelik de arkeoloji konusunda herhangi bir eğitimi veya tecrübesi bulunmayan bir Osmanlı'nın işe alınması kararının arkasında ne yattığını anlamak zordur. Babası Edhem Paşa'nın eski sadrazamlardan oluşu bir "torpil" olabileceğini düşündürüyorsa da buna dair herhangi somut bir bilgi bulunmamaktadır. Mustafa Cezar'a göre, bir taraftan Berlin sefiri Sadullah Paşa aracılığıyla Millhofer adında bir kişiyle anlaşma noktasına kadar varılmışken, birden bire bu karardan vaz geçilmiş, Teşrifat-ı Umumiye Nazırı Münir Paşa'nın tavsiyesine uyularak, Paris'te görmüş olduğu eğitim ve sanata olan kabiliyetinden dolayı ressam Boulanger'nin talebesi olarak bilinen Osman Hamdi Bey'in adı saraya teklif edilmişti. Cezar'ın bu konuda destek aldığı kaynak da güven vericiydi: Servet-i Fünun dergisinin 26 Şubat 1319 (10 Mart 1904) tarihli nüshasında bu bilgiyi veren Vahid Bey, Osman Hamdi'nin damadıydı. Ancak meseleye biraz daha yakından bakıldığında Vahid Bey'in bu sözlerinin neredeyse kelimesi kelimesine Vincent Caillard'ın Aralık 1900'de *Anglo-Saxon Review*'da yayımlanmış bir makalesinden tercüme edildiği anlaşılmaktadır. Caillard'ın anlattığına göre Osman Hamdi bu teklif karşısında çok şaşırmış, arkeoloji konusunda herhangi bir bilgi sahibi olmadığından dolayı da reddetmeye çalışmıştı. Ancak Münir Paşa'nın ısrarı karşısında dayanamamış, sonunda kabul etmek zorunda kalmıştı.

Caillard'ın bu bilgileri nereden aldığı belli olmamakla beraber, bir taraftan Düyun-ı Umumiye İdaresi'nin başındayken aynı kurumda Osmanlı hissedarlarını temsil eden Osman Hamdi Bey'le olan yakınlığı, diğer taraftan da 1900'de kaleme

aldığı makalede verdiği bazı ayrıntıların doğruluğuna dayanarak, verdiği bilgilerin güvenilir ve muhtemelen de doğrudan Osman Hamdi'den menkul olduğu hissi uyanmaktadır. Üstelik kendisiyle hemen hemen yaşıt olan Münir Paşa'nın bir de Osman Hamdi'yle aynı senelerde Paris'te bulunmuş olması bu rivayeti daha da muhtemel kılmaktadır. Bu durumda sanırız ki Osman Hamdi'nin Müze-i Hümayun'un başına tayini gerçekten de Münir Paşa'nın gayreti ve Sultan II. Abdülhamid'in bu konuda ikna edilmesi sayesinde gerçekleşmiş, büyük ölçüde de bu görevi artık yabancılara bırakmamak arzusunun bu kararda etkili olduğunu düşünmek doğru olacaktır. O tarihte Viyana'da sefir olarak görevli bulunan babası Edhem Paşa'nın ise doğrudan bir müdahalesi olmadığı akla gelmektedir.

Osman Hamdi'nin bu görevi ancak tereddütle kabul etmesi anlaşılır bir durumdu. 1877'deki belediye reisliğinden beri kendini gerçekten de memuriyetten geri çekmiş, zamanının büyük kısmını en büyük tutkusu olan resme vakfetmişti. Elifba Kulübü'nün Nisan 1881'deki sergisine tam altı adet resimle katılmış olması bunun en bariz işaretiydi. Ertesi seneki sergiye ise hiç katılmamış olması, herhalde hayatının aldığı yeni yönün bir neticesi olarak görülmelidir. Müze-i Hümayun'un başına getirildikten üç ay sonra, 1 Ocak 1882'de aynı mekânda Sanayi-i Nefise Mektebini kurması ise ressam olarak kendi kariyerinin aldığı ağır darbenin bir tür telafisi niteliğindedir.

Göreve başladığı andan itibaren Osman Hamdi'nin ilk işi en büyük eksiği olan arkeoloji konusundaki bilgisizliğini giderme yoluna gitmek olmuştur. Bu konuda da şansı yaver gitmiş ya da belki daha doğrusu sosyal ilişkilerini iyi kullanmasını bilmişti. O tarihlerde İstanbul'daki Fransa sefiri Charles-Joseph Tissot, özellikle Roma döneminde Kuzey Afrika üzerine çalışmakta olan ve 1880'de Fransız Akademisi'ne seçilmiş bir tarihçi ve arkeolog olmanın dışında, Osman Hamdi'nin gençliğinden

Osman Hamdi Nemrut Dağı'ndaki Antiochos tümülüsünde Antiochos başının üzerinde uzanmış halde, Mayıs 1883. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Fotoğraf Arşivi, klişe n° 11190.

beri tanıdığı bir kişiydi. Göreve gelir gelmez kendisinden yardım istemeyi akıl etmiş, Tissot da Atina'daki Fransız Okulu'nda (*École française d'Athènes*) genç ve parlak bir araştırmacı olan Salomon Reinach'ı İstanbul'a çağırıp Osman Hamdi'ye destek vermek üzere görevlendirmişti. Osman Hamdi'nin ölümü üzerine kaleme aldığı yazıda Salomon Reinach olayı şu şekilde aktarıyordu:

> Atina'da ortaelçi olarak tanıdığım Tissot o zamanlar İstanbul'da büyükelçiydi. Roma dönemi Afrika konusundaki büyük eserinde kendisine yardım etmem için beni çağırmış, gelişimin ertesi günü de beni Çinili Köşk'e götürmüştü. Hamdi henüz gelişmekte olan koleksiyonun kataloğunu yapmamı teklif etti; memnuniyetle kabul ettim ve iki ay boyunca her sabahımı müzede ölçek, tasvir ederek ve çizerek kendisi ve kâtibi Ohanni ile geçirdim. Katalogum 1882'de İstanbul'da yayımlandı; provaların tashih etmediğimden hata doludur, ama tam da hiçten iyidir denecek bir durum söz konusuydu. Zaten o zaman önemli olan müzenin kataloğunu yapmaktan çok henüz Yunan arkeolojisinin temeline vakıf olmayan müdürünü eğitmekti. Ancak Hamdi kadar zeki ve üstelik güzellik konusunda kuvvetli ve şahsi bir hisse sahip biri, incelemelerimizin gaye ve metodunu anlamakta gecikmedi. O zamanlar 23 yaşındaydım ve bugünkü Atina Okulu'nun adaylarından bile daha cahildim; dolayısıyla ben bile bu işe yeni başlayan birini meselenin çetrefilliğiyle korkutmayacak kadarını ancak biliyordum. Onun için bir tür şifahi ders kitabı vazifesi gördüm; o da bu kitabı pek hızlı bir şekilde okuyup hazmetti.

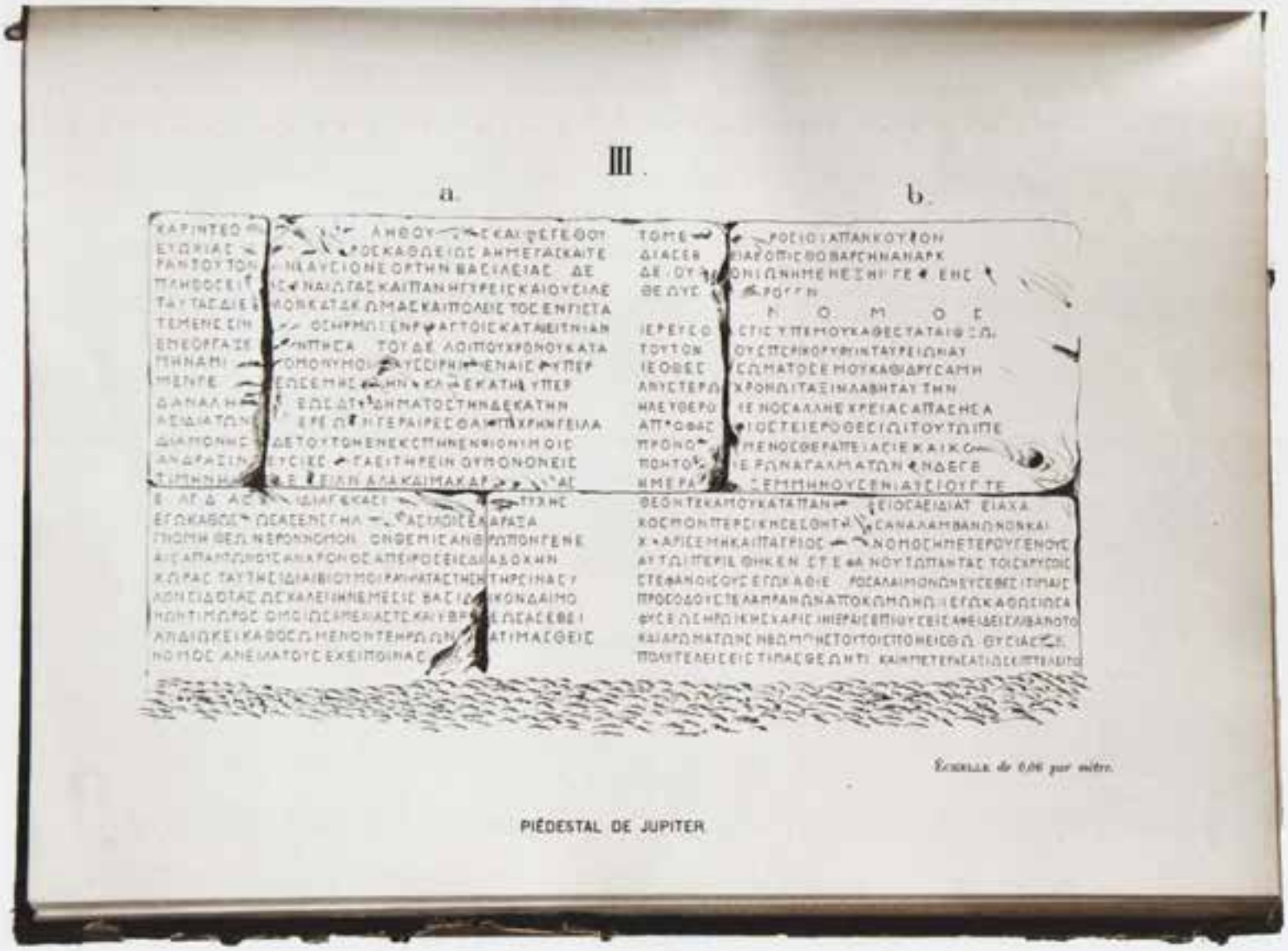
İki aylık bir eğitimle ne kadar arkeolog olunabileceği tabii ki şüphe götürür. Zaten asıl mesele de Osman Hamdi'nin en başından kariyerini bir arkeolog olarak değil, daha çok bir müzeci, hatta memleket genelindeki arkeolojik ve tarihi zenginliğinden sorumlu bir yönetici olarak görmüş olmasıdır. Bu

Nemrut Dağı'ndaki Antiochos tümülüsünün Batı terasındaki kabartmalı plaklar dizini, Mayıs 1883. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Fotoğraf Arşivi, klişe n° 11180. Ortada, ağzında sigara ve belinde tabancayla Osman Hamdi Bey gözükmektedir.

anlamda Osman Hamdi Bey'in asıl marifeti, kendini teknik ve bilimsel bir rolün içinde hapsetmeyerek çok daha geniş düşünmüş olması ve gayet planlı bir şekilde kendine tanımladığı alanı kontrol etmeye ve amaçlarını gerçekleştirmeye çalışmış olmasıdır. Bu yüzdendir ki Salomon Reinach'ın yetkin ama hızlı bir şekilde kendisine verdiği eğitim zorunlu olarak yüzeysel kalmışsa da kendine çizdiği planı devreye sokmak için gayet yeterli olmuştur.

Osman Hamdi'nin planının ilk adımı, durup dururken başına getirildiği kurumu toparlamak olmuştu. Dethier'den devraldığı Çinili Köşk müzeden başka her şeye benziyordu: Farklı dönem ve medeniyetlerden kalmış, farklı yerlerden getirilmiş yüzlerce parça herhangi bir düzen olmadan bir arada bulunuyordu. Daha çok depo niteliğindeki bu mekânın içindekilerle ilgili 1868'de Albert Dumont tarafından *Revue archéologique*'de yayımlanmış yirmi beş sayfalık bir envanteriyle müzenin ilk müdürü Goold tarafından İstanbul'da bastırılmış gayet ilkel bir katalogdan başka herhangi bir yayın bulunmuyordu. İşin başına geçer geçmez Reinach gibi yetkin ve yetenekli bir arkeologa koleksiyonlarının kataloğunu yaptırarak Osman Hamdi, başında bulunduğu kurumun uluslararası camiada tedrici bir şekilde meşruiyet kazanmasının yolunu açmıştı.

Atılması gereken ikinci adım, Osmanlıların başkentte bir müzeyi iyi kötü idare etmenin ötesinde de arkeolojiye katkıda bulunabilecekleri-ni göstermenin yolunu bulmaktı. Bunun için gereken birçok şey vardı: Kazılara katılmak, bu kazıları gerçekleştirmek için gerekli mali desteği sağlamak, nihayet de bu tür girişimleri bilinçli ve güvenilir bir şekilde yürütecek bir ekip kurabilmek... 1883 yılında Osman Hamdi Bey'in bu yöndeki gayretleri dikkat çekicidir. Nisan ayının başında Osman Hamdi'nin Müze-i Hümayun adına arkeolojik bir sefer düzenlemek üzere hazırlandığı basında duyulmaya başlanmış, aynı zamanda bu girişimin finansmanı için bir iane açıldığı ilân edilmişti. İşin ilginci, ianenin arkasındaki kişi, Osman Hamdi'nin Viyana'dan dönmüş ve Dahiliye Nazırı olmuş olan babası Edhem Paşa'dan başka biri değildi. Üstelik iane başarılı olmuş, dönem için önemli bir meblağ addedilebilecek 500 altın liranın üzerinde toplanmış, Osman Hamdi'nin emrine verilmişti. Nihayet 19 Nisan 1883 günü Osman Hamdi, yanında Sanayi-i Nefise Mektebinde hoca olan heykeltraş Osgan Efendi — tam adıyla Yervant Osgan — olduğu halde İzmir'e hareket etmişlerdi. Nihayetinde Nemrut Dağı'na ulaşacak olan bu ilk arkeolojik girişim, birçok açıdan ilginçtir. Her şeyden önce, zamanla farkedileceği gibi, bu operasyon normal bir teftiş ve keşif gezisi olarak gösterilmiş ve nihai amaç pek açıklanmamışken, yavaş yavaş niteliği değişmiş ve sonunda Almanların 1881'de keşfettikleri ve 1882'de ilk kez inceleme fırsatı buldukları Nemrut Dağı'nın tepesindeki Antiochos'un mezarını "ele geçirme" teşebbüsüne dönüşmüştü. Gerçekten de bir sene evvel Otto Puchstein tarafından incelenip rapor edilmiş bu arkeolojik sit, 1883 senesinde de Almanlar tarafından ziyaret edilecek, bu amaçla Otto Puchstein, Carl Humann ve Felix von Luschan hazırlıklarına başlamışlardı. İlk başta onlara katılmaları söz konusu olan Osman Hamdi ile Yervant Osgan ise Almanlardan daha hızlı davranıp Nemrut'a önce varmışlar, mekânı fotoğraflayıp Halep üzerinden İskenderun'a varıp İstanbul'a dönmüşlerdi. Muhtemelen Haziran sonlarında döndükleri bir araştırma seyahatinin raporunu aynı sene içinde yayımlamış olmaları, Osman Hamdi ile Yervant Osgan'ın asıl niyetinin ne olduğunu açıkça ortaya koymaktadır: Antiochos'un o şaşırtıcı mezarını Almanların elinden alıp Osmanlı Devleti'nin ve Müze-i Hümayun'un adına sahiplenmek. Nitekim de, bu davranışlarından dolayı bir iki olumsuz yoruma hedef olmakla birlikte, amaçlarında gayet başarılı olmuşlardır: 1883'te İstanbul'da yayımladıkları


III

a. b.

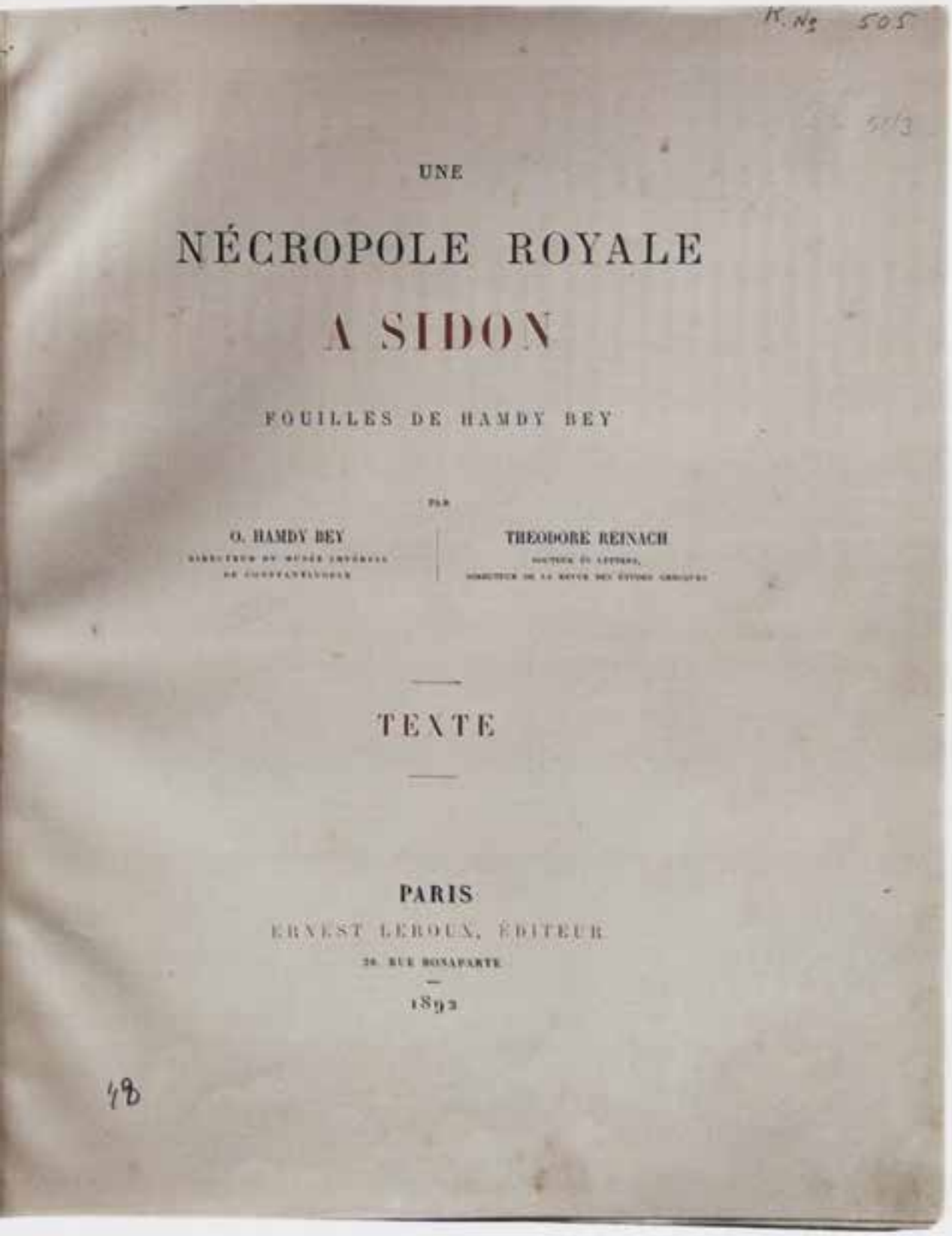
Échelle de 0,06 par mètre.

PIÉDESTAL DE JUPITER

Nemrut Dağı'ndaki Antiochos tümülüsündeki Jüpiter heykelinin bazasında yer alan yazıtın transkripsiyonu. Osman Hamdy Bey ve Osgan Effendi, *Le tumulus de Nemroud-Dagh. Voyage, description, inscriptions avec plans et photographies*, İstanbul, 1883. İstanbul Arkeoloji Müzeleri kütüphanesi.

Le tumulus de Nemroud-Dagh çok uzun bir süre bu arkeolojik buluntu hakkındaki en önemli kaynak olarak kalmış, Müze-i Hümayun ile Müslüman müdürü Osman Hamdi'nin isimleri uluslararası arkeoloji ve tarih camialarında anılmaya ve tanınmaya başlamıştır.

Bu operasyonun diğer ilginç tarafı da Osman Hamdi'nin organizasyon ve ağ kurma yeteneklerini ortaya çıkarmış olmasıdır. İzmir'e uğradıklarında Ali Ağa Çiftliği yakınında Salomon Reinach ile Edmond Pottier'nin kazdıkları Myrina'ya uğramışlar, oradaki büyük toprak sahibi ve amatör arkeolog Baltazzi (Baltacı) ailesiyle ve özellikle Démosthène Baltazzi (Dimosten Baltacı Bey) ile ilişkilerini geliştirmişlerdir. Baltazzi'nin


UNE

NÉCROPOLE ROYALE

A SIDON

FOUILLES DE HAMDY BEY

PAR

O. HAMDY BEY

THÉODORE REINACH

TEXTE

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

1892

Nemrut Dağı tümülüsü kazı raporunun başlık sayfası. Osman Hamdy Bey ve Osgan Effendi, *Le tumulus de Nemroud-Dagh. Voyage, description, inscriptions avec plans et photographies*, İstanbul, 1883. İstanbul Arkeoloji Müzeleri kütüphanesi.

daha sonraki senelerde Müze-i Hümayun için çalışacağı ve Osman Hamdi'nin en yakın mesai arkadaşlarından biri olacağı düşünülürse, kendine ekip oluşturmaya çalışan müzenin yeni müdürünün bu insanî ilişkilerinin ve becerilerinin ne denli önemli olduğu anlaşılır. Keza, aynı seyahat boyunca Reinach ve Pottier gibi Fransız arkeologlarla olduğu kadar, ellerinden Nemrut Dağı'nı "çaldığı" halde Puchstein, Humann ve von Luschan gibi Alman arkeologlarla gayet samimi ilişkiler geliştirmiş olması ilerideki başarılarının bariz bir işareti olarak anlaşılmalıdır. Gerçekten de Osman Hamdi her ne kadar daha başından beri Osmanlı menfaatlerini öne çıkaran korumacı ve dolayısıyla yabancı arkeologların amaçlarına ters düşmesi muhtemel bir politika izlemeye başlamış idiyse de, kendini bir meslektaşları olarak tanıtmak ve kabul ettirmek istediği bu arkeologlarla olan ilişkilerini mümkün olduğunca iyi tutmanın ne kadar önemli olduğunu da gayet iyi kavramıştı.

Osman Hamdi'nin Mü-ze-i Hümayun müdürlüğüne getirildiğinden beri Batılı arkeolog ve bilim adamlarıyla oluşturduğu bu olumlu ilişkiler ve güven ortamı gerçekleştirmeye çalıştığı plana uygun olarak 1884'te atacağı üçüncü ve çok önemli adım için kendisini korumaya yeterli olamayacaktı. 1882'de müzesini ilk ciddi katalogla tanıtarak, 1883'de ilk Osmanlı kazısını gerçekleştirip aynı sene ilk bilimsel kazı raporunu yayımlayarak Osman Hamdi, Osmanlı Devleti'nin artık uluslararası arkeoloji dünyasında ve özellikle kendi topraklarında faal ve meşru bir rol üstlenmek niyetinde olduğunu ve bu rolün gerektirdiği şartları büyük ölçüde yerine getirebildiğini iddia etmekteydi. Bu noktaya getirdikten sonra işin mantıklı uzantısı, meşru olduğu iddia edilen aktörün alan üzerindeki etki ve kontrolünün yeniden tanımlanmasıydı. Bunun da yolu pek tabii olarak Osmanlı topraklarındaki kazıları ve çıkarılacak eserleri ilgilendiren mevzuattan geçiyordu. Osman Hamdi müzenin başına geldiğinde yürürlükte olan 1874 nizamnamesi devlet, arazi sahibi ve kazı sahibi arasında bir paylaşım öngörerek ve buna ilâveten kazı sahibine diğerlerinin paylarını satın alma hakkını tanıyarak kazılardan elde edilen eserlerin yurtdışındaki başlıca müzelere yönelmesine mani olmak şöyle kalsın, adeta teşvik ediyordu. Bu mevzuat yürürlükte kaldığı müddetçe ne doğru dürüst maddi dayanağı ne de yabancı kazılarla gerçek mânâda rekabet edebilecek bir altyapıya sahip olan Müze-i Hümayun, yabancı kazıların kalıntıları ve tesadüfen vilayetlerde ortaya çıkıp yerel idareciler tarafından el konulup İstanbul'a yollanacak buluntularla beslenmeye, dolayısıyla da zaten hâlâ baskın olan "eski eser deposu" niteliğini muhafaza etmeye mahkûm kalacaktı. 1883'te ertesi sene çıkacak olan nizamname üzerinde çalışırken Osman Hamdi'nin müzesinin ve personelinin perişan hâliyle ve hayal ettiği müzeyle ilgili sözleri nakle değer:

> Şimdiye kadar icra olunan hafriyat üzerine gönderilen memurlar yalnız memur sıfatını haiz olub hiç bir malumatı mükteseb

olmadıkları şöyle dursun bazılarının okumak yazmak bile bilmedikleri herkesin malumudur ve müze idaresi bu halde kaldıkca yani adeta bir antika anbarı hükmünde tutuldukca bundan böyle dahi gönderilecek memurların sabıkı gibi olmaları zaruridir. Bunun çaresi müzenin anbar şeklinden çıkarılub sair memalik-i mütemeddinede olduğu gibi bir nevi mekteb hâline konulması ve burada irade buyurulduğu halde başkaca layihası takdim olunmak üzere bazı ashab-ı maarif ü malumatdan mürekkeb fahri bir komisyon teşkil edilüb ve memalikin her tarafında bu gibi asar-ı atika fenniyle meşgul olan zevat ile bilmuhabere münasebat peyda edilüb bu turuk ve vesait ile lazım gelen erbab-ı malumatın tedarik edilmesiyle ve yeniden adam yetişdirilmesiyle hasıl olur.

Başından beri müzesinin (ve kendi) özerkliğini amaç edinmiş olan Osman Hamdi bu durumu değiştirmek için gayet kökten bir çözüme başvurarak yeni bir asar-ı atika nizamnamesini kaleme alarak 23 Rebiyülahir 1301/21 Şubat 1884 tarihinde ilân edilip yürürlüğe geçmesini sağladı. Yeni nizamname, yabancı kazı sahiplerine getirdiği sınırlamalar açısından son derecede sert ve acımasızdı. Artık herhangi bir eser veya buluntunun yurtdışına çıkışı kesinlikle yasaklandığı gibi, kazı sahiplerine ağır yükümlülükler ve kontroller dayatılıyordu. Beklenebileceği gibi kızılca kıyamet koptu: James Theodore Bent, Ernest Renan gibi uzmanlar bu denli kısıtlayıcı bir mevzuat karşısında çok sert tepki verdiler; Osman Hamdi'nin yakın dostu Salomon Reinach bile bu konuda zehir zemberek sözler sarf ederek bilim ve diplomasi camialarını bir an evvel harekete geçip bu nizamnameyi geri çektirmek için baskı yapmaya davet etti. Ancak bu itirazlara rağmen, belki de Osmanlıların bu nizamnamenin arkasında durabileceklerine kimsenin inanmamasından dolayı, Osman Hamdi ve Osmanlı hükümeti geri adım atmak zorunda kalmamışlar, bu sert ve korumacı yönetmelik Osmanlı topraklarının üstünde ve altında yürütülecek bütün arkeolojik çalışmaları belirleyen hukuki metin olarak yerleşmiştir.

Osman Hamdi için bundan sonrası özellikle zor ve tehlikeliydi. Bu noktaya kadar yaptıkları yeni bir rakibin devreye girdiğini göstermekle beraber, Batılı arkeologların konumlarını ve menfaatlerini doğrudan tehdit eden girişimler olmamıştı. Ancak 1884 nizamnamesi artık düpedüz bir meydan okumaydı: Bu metnin söylediği, artık Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarında yapılacak her arkeolojik kazının mecburen Müze-i Hümayun'un, dolayısıyla da Osman Hamdi Bey'in kendisinin onayına tabi olacağıydı. Böyle bir iddiayı ortaya koyduktan sonra omuzlarına binen yük çok fazlaydı: Bir taraftan kıt imkânlarla bu yönetmeliği uygulamanın yollarını bulmak, diğer taraftan da bu denli radikal bir tutumu haklı kılacak derecede ciddi bir katkıda bulunabileceğini kanıtlamak. Burada da Osman Hamdi'nin bir kez daha yöneticilik ve insan ilişkileri konusundaki becerilerini sonuna kadar kullanmasını bilmesi gerekiyordu.

1884'teki bu cesur — hatta bazılarına göre şuursuz — adımdan sonraki tehlikeli dönemi Osman Hamdi büyük bir başarıyla atlatmayı başardı. Salomon Reinach gibi bazı arkeologlar her ne kadar kendilerine getirilmiş bu kısıtlamaları hiçbir zaman kabullenememiş olsalar bile, eninde sonunda Osman

Osman Hamdi'nin 1887 Sayda'da bulup İstanbul'a getirdiği İskender lahdi diye bilinen lahdin Doğu cephesi. Osman Hamdy Bey ve Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris, 1892, levha XXX-XXXI. İstanbul Arkeoloji Müzeleri kütüphanesi.

Hamdi Bey, Batıda diplomasiden arkeolojiye kadar uzanan geniş ve güçlü bir camiaya kendini ve şartlarını kabul ettirmeyi bilmiştir. Bundaki başlıca etkenlerden biri, 1881'den beri müzede ve idaresinde getirmeyi planladığı gelişmeyi ve iyileştirmeleri büyük ölçüde başarmış olması ve dolayısıyla projesinin ciddiyeti ve devamlılığı konusunda muhataplarını ikna etmeyi becermiş olmasıdır. Buna ilâveten şunu da bilmek gerekir ki Osman Hamdi, koymuş olduğu ve herkesin gayet katı bulduğu kuralları gerektiğinde hafifçe esneterek daha kabul edilir hale getirmeyi de bilmiştir. Bu durumu keyfi bir uygulama ya da baskılara boyun eğme gibi algılamak yanlış olur; Osman Hamdi'nin yaptığı, oluşturduğu kuralları ve kontrolü daha sağlam kılmak için kendini yasakçı bir büroktrattan çok korumacı bir arkeolog olarak konumlamak, dolayısıyla da meslektaşlarına daha anlayışlı bir gözle bakarak kendi itibarını korumaktı. Salomon Reinach'ın Osman Hamdi'nin ölümü üzerine *Revue archéologique*'te yayımladığı yazıdaki bir dipnot durumu belki de en iyi ifadesini oluşturmaktadır:

> Bu derginin sayfalarında Hamdi'nin yürürlüğe koydurttuğu kanunları çok sık tenkit ettiğimden bu konuya dönmeyeceğim. Bu eski eserler kanunları (1884, 1906) gerçekten de fazlasıyla katı ve yabancı arkeologlar için de biraz cesaret kırıcıdır; ancak kabul etmek gerekir ki Hamdi'nin yardımseverliği ve anlayışlı mizacı bu kanunların uygulamasını belirgin bir şekilde kolaylaştırmıştır.

"Bir verip yüz tutmak"diye basitleştirerek de olsa özetlenebilecek bu gerçekçi politika sayesinde Osman Hamdi Bey, Entemena Vazosu gibi ufak ve bilinçli tavizler vererek dayatmak istediği şartları daha rahat kabul ettirmenin ve bu arada yabancı meslektaşlarıyla olabilecek sürtüşme tehlikesini en aza indirmeyi başarmıştı. Ne var ki zorlukla kazanmaya başladığı ama daha da perçinlemesi gereken meşruiyetini ve görünürlüğünü birdenbire doruğa ulaştıracak olan bir olay Osman Hamdi Bey'in kaderini daha önce zikredilen herşeyden çok daha etkili bir şekilde değiştirecekti: 1887'deki Sayda kazısı ve o kazıdan elde edilen lahitler.

Sayda'daki nekropol pek tabii ki büyük ölçüde tesadüfen ortaya çıkmıştı. Ancak keşif haberinin İstanbul'a ulaştırılması, Müze-i Hüma-yun'un haberdar edilmesi ve sonunda bunun bir Osmanlı kazısına dönüşmesi, Osman Hamdi'nin beş yıl içinde kurduğu sistemin ve altyapının doğrudan bir neticesiydi. Bu anlamda Sayda'yı esas itibarıyla büyük bir şans olarak görmek, eksik olduğu kadar haksız bir değerlendirme olacaktır. 30 Nisan 1887'de Sayda'ya varan Osman Hamdi ve Démosthène Baltazzi, kısa bir müddet içinde nekropoldeki lahitler ortaya çıkarmış, ardından da İstanbul'a taşınmalarını sağlamışlardı. Bu büyük keşif arkeoloji dünyasında yankılanmakta gecikmedi. Ernest Renan'ın otuz kadar sene önceki araştırmalarını devam ettiren bu buluşun içinde bir de Helenistik dönem heykeltraşlığının birer şaheseri niteliğindeki lahitler yer almaktaydı. Özellikle bu lahitlerin birinin Büyük İskender'e ait olabileceği söylentisi büyük bir merak uyandırmıştı.

Sayda kazısı veya daha doğrusu Sayda lahitleri, Osman Hamdi'nin kariyerinde olduğu kadar Müze-i Hümayun'un gelişmesinde de bir dönüm noktası oluş-

Osman Hamdi'nin 1887 Sayda'da bulup İstanbul'a getirdiği İskender lahdi diye bilinen lahdion Batı cephesi. Osman Hamdy Bey ve Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris, 1892, levha XXX-XXXI. İstanbul Arkeoloji Müzeleri kütüphanesi.

turmuştur. Ancak burada da önemle vurgulanması gereken, Osman Hamdi'nin bu konuda da işleri akışına bırakmayıp son derecede bilinçli bir şekilde bu fırsatı kullanmayı bilmiş olmasıdır. Osman Hamdi Bey'in stratejisini birkaç safhada açıklamak gerekirse, bunların birincisi, gayet hesaplı bir şekilde bu keşfin reklamını yaptığı ölçüde malzemeyi göstermemek konusunda dikkatli davranmaktı. Bu şekilde uluslararası camiada büyük bir merak uyanmış ama bu merak bir türlü tatmin edilmeyerek mütemadi bir beklenti yaratılmıştır. Bu taktiğin ise başlıca iki amacı vardı: Müzeyi gündeme getirmek ve o gündemde tutmak ve stratejinin ikinci safhası için zaman ve imkân kazanmak. İkinci safhanın bir ayağı, kazının yayımlanmasıydı. Bu defa maksat, 1883'te Nemrut Dağı için yapıldığı gibi — ya da daha doğrusu yapılmak zorunda kalındığı gibi — alelacele bir iş yapmak yerine, gereken bütün özeni gösterip mükemmel ve yankı uyandıracak türden bir yayın hazırlamaktı. Bunu yapmak için de en iyi uzmanların yardımına müracaat edilecekti: Théodore Reinach ve Ernest Chantre. Planın ikinci ayağı ise, lahitlerin getirdiği itibar ve merakı kullanarak müzenin köhnemiş kabuğunu kırarak bu yeni parçalara yakışacak büyüklükte ve ihtişamda yeni bir binaya kavuşturmaktı.

Osman Hamdi'nin planı nispeten kısa bir süre içinde mükemmelen gerçekleşti. Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından ve İstanbul'un en önemli mimarlarından Alexandre Vallauri'ye sipariş edilen ve ismini lahitlerden alarak "Luhûd-ı Atîka Müzesi" 13 Haziran 1891'de, yani Sayda kazısından tam dört sene sonra açılmıştı. Neoklasik üsluptaki yeni bina, Avrupa müzelerinden esinlenen ve onlarla açıkça rekabete giren bir tarz sergiliyordu. Kazının yayını ise ertesi sene Paris'teki meşhur Ernest Leroux Yayınevinden *Une nécropole royale à Sidon* (Sayda'da bir Kraliyet Nekropolü) başlığıyla çıkmıştı. Kitabın görsel malzemesinin toplandığı ekinde yer alan ve bazıları nefis bir şekilde renklendirilmiş dev levhalar ise kelimenin tam mânâsıyla bir sanat şaheseri oluşturuyordu. Kısacası toplam beş sene gibi bir süre içinde Osman Hamdi Sayda kazısından kurumu ve kendisi için olabilecek en kıymetli kazancı elde etmişti: İtibar ve meşruiyet.

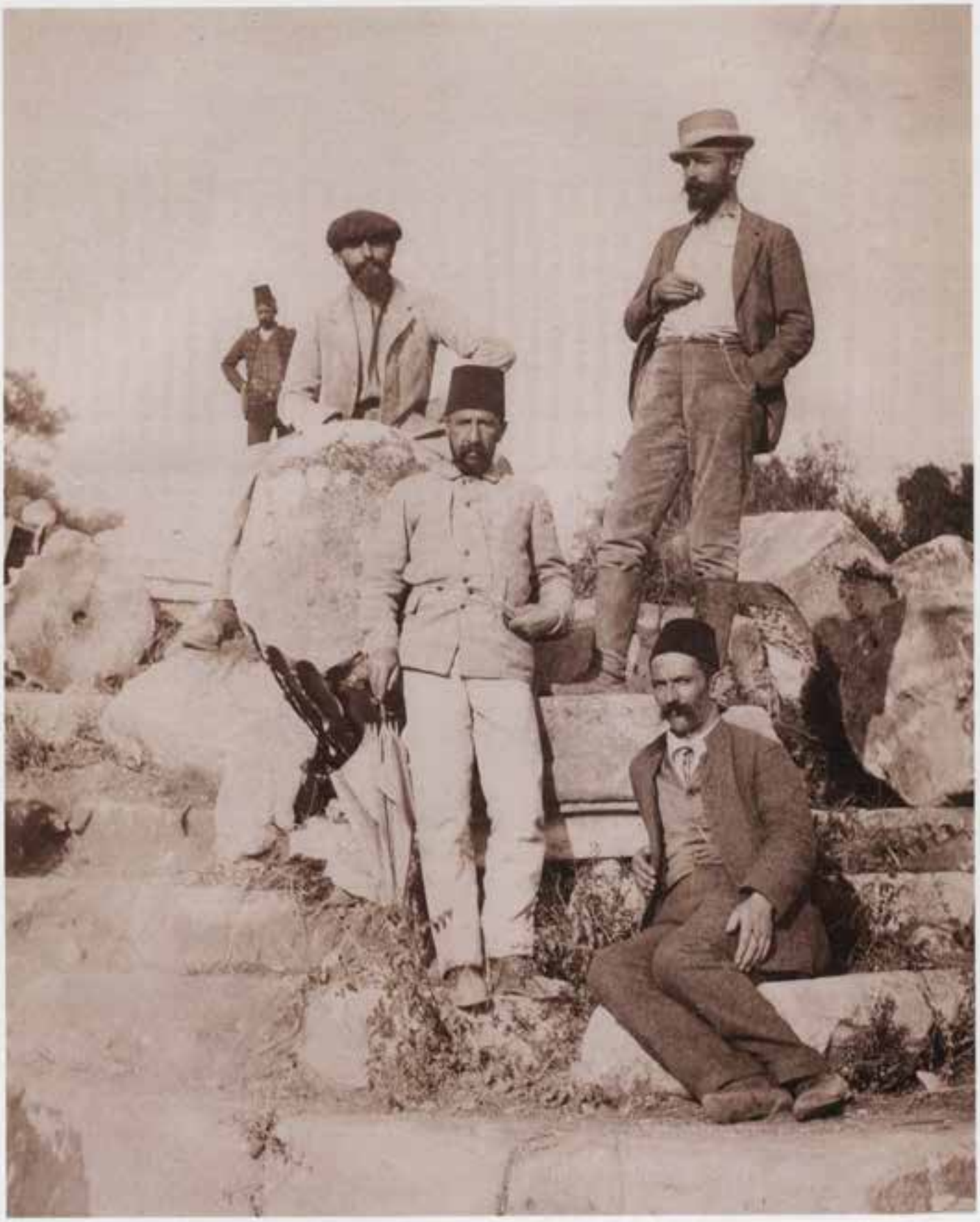
Hikâyenin bundan sonrası anlaşılır nedenlerle Osman Hamdi Bey için çok daha rahat olmuştur. Artık dünyaca tanınan ve sayılan bir arkeolog olarak kendini ispatlamaya çalışmak yerine ülkedeki arkeolojik kazıların sağlıklı bir şekilde yürütülmesine, müzesinin ve ona bağlı olan tüm birimlerin gelişmesine, ülkede yetkin uzmanların yetişmesine, kısacası bir yönetici olarak yapması gerekenlere vaktini ve gayretini sarf etmeye başladı. Bu anlamda zaten ilk baştan pek de benimsemediği ve içini dolduramadığı arkeolog kimliğini yavaş yavaş geride bırakarak, idareciliğini ön plana çıkarmıştır. Bu tarihten sonra Müze-i Hümayun adına birçok kazı yapılmışsa da, işin bilimsel tarafı yerli ve yabancı uzmanlara bırakılmıştır. Lagina (1891-1892), Sipara (1893), Kadeş (1894), Bozöyük (1895), Yortan (1901), Tedmür (1902), Tralles (1902-1903), Alabanda (1905), Rakka (1905), Rodos (1906-1909) Boğazköy (1906-1912), Notion (1907), Akalan (1907), Alacahöyük (1907-1909), Sidamara (1909), Taşoz (1909), Langaza (1910) kazılarının oluşturduğu yoğun seri, Müze-i Hümayun'un 1891'deki değişim-

1869 nizamnamesinin çıkmasına neden olan Wood'un kazdığı Efes harabeleri, 1860-1880 arası. Library of Congress, LC-USZ62-108955.

1869 nizamnamesinin çıkmasına neden olan Wood'un kazdığı Efes harabeleri, 1860-1880 arası. Library of Congress, LC-USZ62-108954.

den sonra nasıl bir ivme kazandığını göstermeye yeterlidir. Bu kazıları gerçekleştirmek için bazı yabancı arkeologların yanında Müze-i Hümayun'da yetişmiş yerli uzmanların önemli rol oynamış olmaları Osman Hamdi Bey'in Osmanlı arkeolojisine olan altyapısal katkısının en iyi örneğidir. Müzenin başına geçtiğinde zaten orada görevli olan Nikolaki Efendi

veya Kadri ile Bedri Beyler senelerce görevlerine devam ettikleri gibi, Osman Hamdi birçok yeni uzmanın yetişmesine önayak olmuştur. Sayda'da kendisine eşlik eden Démosthène Baltazzi gibi, yıllarını müzeye verecek olan Théodore Macridy (Toduraki Makridi Bey) müzenin kazılarının birçoğunun sorumluluğunu üstlenmiştir. İşin en ilginç tarafı belki de Osman Hamdi'nin kendi aile fertlerini arkeolojiye ve müzeye çekmeyi başarmış olmasıdır. En büyük kardeşi İsmail Galib müzenin meskûkât koleksiyonunun başına getirilmişti; en küçük kardeşi Halil Edhem ise 11 Aralık 1892'de ağabeyinin muavinliğine tayin edilmiş, ardından da meskûkât koleksiyonuyla uğraştığı gibi birçok kazıda fiilen görev almıştı; oğlu Edhem de erken yaşta aynı yola girmiş, 1902-1903 senelerindeki Tralles kazılarını yönetmişti; yeğeni Mübarek Galib — İsmail Galib'in oğlu — babasının izinden yürüyerek meskûkât koleksiyonuyla ilgilenmiş, yıllar sonra Ankara'da Cumhuriyetin ilk yıllarında Hars Müdürlüğü görevinde bulunmuştu; nihayet damadı Vahid Bey — kızı Leyla'nın kocası — müzenin gezi rehberini yayınlamış, ardından da 1920'lerin sonuna kadar bir sanat tarihçisi ve eleştirmeni olarak kariyerini devam ettirmiştir. Bunlara bir de yabancı olduğu halde doğrudan müzenin hizmetine girerek özellikle katalog yayınında önemli rol oynamış uzmanları ilâve etmek gerekir: Mısır eserleri için Rahip Vincent Scheil, Yunan ve sonrası eserler için André Joubin ve Gustave Mendel, Arap yarımadasından gelen eserler için J. H. Mordtmann...



Osman Hamdi Lagina kazı alanında Fransız arkeologlar Chamonard ve Carlier ile birlikte, 1892. Ömer M. Koç koleksiyonu.

Osman Hamdi Bey'in arkeolojiye katkısını en önemli özelliklerini ortaya koyarak özetlemek gerekirse, bir arkeologdan çok bir müzeci ve idareci olarak algılanması gerekir. Başarısının en önemli yanı ise gayet net bir şekilde öngördüğü bir planı takip ederek ve bunda sebat ederek ilerlemeyi bilmiş olmasıdır. 1881'deki tayininden yeni müze binasının 1891'deki açılışı arasındaki on senelik süre içinde başarmış oldukları düşünüldüğünde Osmanlı arkeolojisine katkısının ne kadar önemli olduğunu anlamak mümkündür. Hayatının ve kariyerinin en meşakkatli on yılı olan bu kurucu dönemden sonra ölümüne kadar olan yirmi yıllık süre içinde ise kazanmış olduğu itibar ve prestijle yetinmeyip bütün enerjisini başında bulunduğu kurumun gelişmesine sarf etmiş olması ayrıca takdir edilmesi gereken bir durumdur.

Bu kadar kuvvetli ve çok yönlü bir şahsiyetin otuz sene boyunca bir kurumu ve bu kuruma bağlı bilimsel faaliyet alanını tek başına yönetmiş olması, kaçınılmaz olarak bazı öznellikleri de beraberinde getirmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi kendi koyduğu kuralları nadiren de olsa gerekli gördüğünde esnetmesi, tam tersine özel bir antipatisi olan kişilere bazen gereğinden daha katı davranması, kısacası geliştirdiği bütün kurumsallaşmaya karşın bazen şahsi ve öznel bir idare şekline müracaat edebilmesi rahatlıkla anlaşılabilmesi gereken bir olgudur. Osman Hamdi'nin arkeolojideki en büyük avantajı kadar en büyük zaafı da yalnız oluşuydu. Yaptığı işle-

rin gerçek niteliğine vakıf olmadıkları kadar samimi bir ilgi de duymayan bürokratlar ve devlet erkânıyla çalışmak zorunluluğu, kıt imkânlarla her türlü desteğe sahip yabancı arkeologlarla mütemadiyen bir rekabet içinde olmanın gerginliği, kendini kültürel olarak uzak hissettiği bir toplum içinde yaşamanın yarattığı yalnızlık hissi, kendisine övgü yağdıran yabancı arkeologların aslında kendini hoş tutmaya çalıştıklarının şüphesi gibi birçok sıkıntı, Osman Hamdi'yi büyük ölçüde yalnız kılıyordu. Bu yalnızlığın etkisiyle idareciliğinin bazen "nevi şahsına münhasır" bir hal almış olabilmesini anlamak zor değildir.

Üzerinde durulması gereken son nokta, Osman Hamdi'nin "resmî" uğraşı olan arkeoloji ve müzecilik ile "özel" uğraşı olan resim sanatı arasındaki ilişkidir. 1910'daki ölümü üzerine kaleme aldığı yazısında Salomon Reinach eski dostunu anlatırken, "resim sanatında istediği mükemmeliyete ulaşamadığından dolayı bazen kendini "başarısız" (*raté*) olarak nitelemeyi severdi" der, ardında da 1906'da görevinin yirmi beşinci yıldönümü için almış olduğu onur ve iltifatı bir hayatının başarısının ispatı olarak zikreder. Gerçi Osman Hamdi'nin ressam olarak kariyerini arkeoloji uğruna feda ettiğinin ne kadar doğru olduğu çok tartışma götürür. Her ne kadar 1881'de altı tablo teşhir edip ertesi seneki sergiye katılmamış olması ilk zamanlarda yeni işinin büyük bir baskı oluşturduğunu düşündürüyorsa da, kabul etmek gerekir ki resim üretimi 1890'lardan itibaren tekrar büyük ölçüde hızlanmış, 1902-1909 arasında Paris, Londra ve Berlin'deki sergilere katılımı da düşünülürse başarısının da artmış olduğu göze çarpmaktadır. Üstelik unutmamak gerekir ki arkeolojideki başarıları ve özellikle müze müdürü olarak elde ettiği güç, ressam olarak tanınmasına doğrudan katkıda bulunmuştur. 1893 yılında Fransız hükümeti onun bir tablosunu bilinçli ve hesaplı olarak kazı izinlerinde kolaylık sağlayabilme ümidiyle satın almıştı. Daha sonra Amerikalılar, İngilizler ve muhtemelen Almanların başvurduğu bu yöntem bir rüşvet değil, sadece sanatçı tarafının takdir edilmesinden etkilendiğini bildikleri bir kişiye iltifat ederek etkilemenin bir yoluydu. Dolayısıyla 1902 yılından itibaren Osman Hamdi'nin neredeyse yıl sektirmeden Avrupa'da resim sergileyebilmesinin arkasında Müze-i Hümayun müdürü oluşunun da belirli bir payı olduğu kuvvetle muhtemeldir. Bu durumda ressamlığının arkeolojiye feda edilmediği gibi, arkeolojide kazandığı güç ve itibarın neticesinde daha da görünür hale geldiğini söylemek mümkündür.

Osman Hamdi Bey'in anlaşılır nedenlerle arkeolojik nitelikteki yayınlarının sayısı az olduğu gibi, bunların önemli bir kısmı başkalarıyla birlikte gerçekleştirdiği eserlerdir:

– (Osgan Efendi ile) *Le tumulus -de Nemroud-Dagh. Voyage, description, inscriptions avec plans et photographies*, İstanbul, 1883.

– "Mémoire sur une nécropole royale découverte à Saïda", *Revue archéologique*, 3e série, t. X (juillet-décembre 1887), s. 138-150.

– "Sur une nécropole royale découverte à Saida", *Revue d'ethnographie*, c. 6 (1887), s. 444-456.

– *Les ruines d'Arslan-Tasch*, İstanbul, 1889.

– (Théodore Reinach ve Ernest Chantre ile) *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris, 1892. (Edhem Bey ve Gustave Mendel ile) "Fouilles et découvertes à Tralles", *Revue archéologique*, 4e série, t. IV, 2 (juillet-décembre 1904), s. 348-362. "Le sanglier de Meuzek", *Revue archéologique*, 4e série, t. XI, 1 (janvier-juin 1908), s. 1-3.

Kaynakça. (Dumont, 1868), (Asar-ı Atika, 1869), (Osman Hamdi Arşivi, Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 13 Temmuz 1869), (Gocld, 1871), (Asar-ı Atika, 1874a), (Asar-ı Atika, 1874b), (*Constantinople Messenger*, 4 Mart 1881), (*Stamboul*, 5 Eylül 1881), (Art and Archaeology, 1882), (Reinach, 1882), (BOA, A.]MKT.MHM., 763/22, 1882-1883), (Hamdi ve Osgan, 1883), (Asar-ı Atika, 1884a), (Asar-ı Atika, 1884b), (Tissot, 1884), (Tissot, 1884-1887), (Tissot, 1885), (Bent, 1887), (Bent, 1888a), (Bent, 1888b), (Cuinet, 1891-1894: III, 661-662), (Hamdi ve Reinach, 1892), (Metzger, 1990: 25-26), (Art and Archaeology, 1892), (Sellers, 1895), (Art and Archaeology, 1896), (Caillard, 1900), (Reinach, 1910), (Ogan, 1938a), (Ogan, 1938b), (Ogan, 1938c), (Ogan, 1938d), (Ogan, 1938e), (Cezar, 1971), (Eldem E, 1991), (Cezar, 1995: 250-333), (Eldem E, 2004a), (Eldem E, 2010a: 39-40, 71); (Eldem E, 2010b)

ARKEOLOJİ MÜZESİ. *Resmi adı İstanbul Arkeoloji Müzeleri olan ve İstanbul'da Topkapı Sarayı ile Gülhane parkı arasında bulunan müzeler külliyesi.* » **MÜZE-İ HÜMAYUN**

ASAR-I ATİKA NİZAMNAMESİ. *Osmanlı hükümeti tarafından 1869, 1874, 1884 ve 1906'da çıkarılıp yürürlüğe konan ve ülkedeki kazılarla bu kazılarda çıkan eserlerin tabi oldukları mevzuatı belirleyen yönetmeliklere verilen genel isim.*

Asar-ı Atika Nizamnamesi dendiğinde genellikle ilk akla gelen, Osman Hamdi Bey'in önayak olduğu ve 23 Rebiyülahir 1301/21 Şubat 1884 tarihinde yürürlüğe giren ve bu ismi taşıyan yönetmelik ise de aslında Osmanlı İmparatorluğu'nda eski eser ve arkeolojik kazı konularındaki mevzuatın gelişimini anlamak için daha önceki safhalardaki hukuki ve idarî metin ve uygulamalardan başlamak daha doğru olacaktır.

On dokuzuncu yüzyıldaki çoğu gelişmede olduğu gibi, eski eserler konusunda da başlangıç noktası tam bir hukuki boşluktur. On sekizinci yüzyılın sonlarında Avrupalı — özellikle Fransız ve İngiliz — eski eser meraklıları Osmanlı topraklarından almak istedikleri parçaları ya herhangi bir muameleye gerek görmeden gemilere yükleyip götürmüşler, ya da sefir veya konsolosları aracılığıyla resmi bir talepte bulunarak padişaha kadar uzanabilen bir izin mekanizmasını harekete geçirmişlerdir. Bu talepler ise anlaşıldığı kadarıyla genellikle geri çevrilmediğinden, eski eserlerin ülke dışına rahatlıkla çıkarılabildiği fiilî bir durum ortaya çıkmıştır. Örnek vermek gerekirse, 1214/1799 senesinde İngiliz sefiri Lord Elgin İstanbul'da

bulunan ve muhtemelen Roma veya Bizans dönemine ait somaki taşından yapılmış büyük eserleri götürmek istediğinde, Reisülküttap Rasih Efendi'ye "İngiltere devletinde somaki taş gayet makbul ve muteber" olduğunu belirtmiş, Reis Efendi de "zikr olunan taşlar bi-lüzum ve metruk ve şikeste" (lüzumsuz, terk edilmiş ve kırık) olduklarını, olmasalar dahi İngiltere'yle olan ittifak gereği kendilerinden esirgenmeyeceğini söyleyerek meseleyi saraya sunmuştu. Dönemin padişahı III. Selim ise bu belgeye verdiği hattında şu cevabı vermişti:

> Pek güzel, taş istesinler. Osmaniye Camii'nden nakle ne hacet, içerüde İncili Köşk yanında bir pek âlâ kırmızı somaki vardır. Bir kere gelsünler baksunlar beğenirler ise alsunlar nakle gayet esheldir.

Atina Akropol'ündeki Parthenon tapınağının frontonundaki meşhur frizlerin yine bizzat Lord Elgin tarafından alınıp götürülmesi de aynı ilgisizlik neticesinde mümkün olmuştur. 1810-1811 yıllarına ait yazışmadan anlaşıldığı üzere Lord Elgin frizleri 1801'de yerlerinden söktürmüş ve sandıklara koyup yüklemek üzere denize yakın bir yerde bırakmıştı. 1810'da ise bir arz göndererek "eski suratkı mermer taşları ve toprak saksıları makulesi şeyler" diye tanımladığı eserleri yüklemek için izin istemişti. Bu talebi üzerine de Kaymakam Paşa saraya yazarak "Lord Elgin nam elçinin müddet-i sefaretinde Atina'dan iştira (satın almış) ve badehu naklolunmak üzere sandık derununa vaz ü imla (koyup yükleme) ile ol tarafda emaneten ibka eylediği (bıraktığı) musavver (resimli) bir kaç taş parçalarının" yüklenmesi için irade isterken "bu makule musavver taşlar mukaddemlerde (daha öncelerde) dahi İngilterelüye verilmiş olduğu"nu özellikle vurguluyordu. Bu ifadelerden anlaşılması gereken başlıca noktalar şunlardır: Osmanlı Devleti'nin gözünde bu taşlar satın alınabilen bir metaydı ve dolayısıyla sefirin bunların üzerinde hakkı satın almış olduğundan doğuyordu; fakat buna ilâveten belirtildiği üzere bu tür "resimli taşlar" daha önce de İngilizlere verilmiş olduğuna göre tekrar verilmesinde bir sakınca yoktu. Beklenen izin de hemen elde edilebilmişti: Padişahın hattını alır almaz kaymakam Atina Voyvodasına yazıp sandıkların gemiye yüklenmesine mani olunmamasını emretmişti. İlginç bir şekilde belgede izni meşrulaştıracak bir gerekçe daha vermeye gerek görülmüştü: "beyne'l-İslam o makule musavver ahcar muteber olmayub düvel-i Efrenciye indlerinde muteber" olması, yani Müslümanlar bu tür resimli taşlara itibar etmezken Frenk ülkelerinde itibar edilmesi...

Osmanlı idarecileri bunu söylerken Batılıların on dokuzuncu yüzyıl boyunca ülkelerindeki eski eserler üzerinde hak iddia etmek için kullanacakları gerekçeyi kendilerine zımnen vermiş olduklarının farkında değillerdi: Batı medeniyetinin kökenlerini oluşturan bu kalıntıların Doğulu bir toplumun elinde kalmasının ne bir yararı ne de bir mânâsı vardı; ilgi duymadıkları ve özdeşleşmedikleri bu kültür varlıklarını asıl varislerine verdiklerinde veya sattıklarında hak yerini bulmuş oluyordu...

Ne var ki bir müddet daha bu "alan memnun, satan memnun" durumu devam ettiyse de — Milo/Değirmenlik Adası'nda bulunup Fransa'ya götürülen meşhur Venüs heykeli örneğindeki gibi — zamanla bu dengeyi bozan iki önemli etken ortaya çıkmıştır. Bunların birincisi, on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkan ve 1821'de başlayan Yunan millî mücadelesi ile giderek palazlanan Yunan millî kimliği ve bilinciydi. Batılı seyyah ve arkeoloji meraklılarının ilgisi Yunan eserlerinin üzerinde odaklanıp diğer taraftan da yazar ve şairler Yunan ulusunun geçmişini ve tarihselliğini vurgulayınca, Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan Rum nüfusun ve Yunan Krallığı altında özgürlüğüne kavuşmuş Yunan milletinin, kendi geçmişiyle ve kimliğiyle bağlantılı gördüğü eserlerin ülkeyi terk etmesine giderek kötü bir gözle bakmaya başlaması gayet tabiiydi. Bunun en somut ifadesi, 22 Mayıs 1834 tarihinde, Yunan Devleti henüz dördüncü senesine girmişken eski eserlerin korunması için yürürlüğe girmiş olan kanundu. Yeryüzünde ve altında bulunabilecek her tür eser ve kalıntının "Yunan milletinin ecdadının yapımı olduğundan bütün Yunanlılara ait olduğunu" beyan ederek bunların her ne şartla olursa olsun yurtdışına çıkmasını yasaklamakta, yapılacak bütün kazılara son derecede katı devlet kontrolü getirilmesini öngörmekteydi.

Yunan bağımsızlık savaşının en şiddetli bir döneminde, Atina'nın Osmanlı ordusu tarafından muhasara edildiği bir sırada, şehrin kalesinde — yani Akropol'de — bulunan eski eserlerin zarar görmemesine dikkat edilmesini emreden bir hatt-ı hümayun çıkmış olması, zihniyetin epeyce değişmiş olduğuna bir işaret olmanın ötesinde, Yunanistan'daki harabelere atfedilen önemin bir yansıması olarak da görülmelidir. Ancak daha genel anlamda Yunan mevzuatıyla Yunan ve Rum millî şuurunun Osmanlı Devleti'ne olan etkisi sistematik ve doğrudan olmadığı gibi, 1834 kanununun 1884 nizamnamesine ilham verdiği kabul edilirse de epey gecikmeli olmuştur.

Dolayısıyla Osmanlı idarecilerinin bu konuya karşı tutumunun yavaş yavaş tam bir ilgisizlikten giderek artan bir bilince dönüşmesinde ülkenin iç dinamikleriyle bağlantılı bazı etkenlerin de önemini vurgulamak gerekir. Çok genel anlamda Batılılaşma, daha özel olarak da Avrupa medeniyetinde görülüp uyarlanmak istenen bazı kurum ve değerler işin niteliğini çok daha ciddi bir şekilde değiştirmeye başlamıştır. 1846 civarındaki ilk müze teşebbüsü bu mânâda çok önemli bir dönüm noktası olarak ortaya çıkmaktadır. İlk müze teşebbüsü ne kadar mütevazı, hatta ne kadar ilkel de olmuş olsa, eski eserlerin saklanmasının gerekli olduğu, bunun "medeni" bir davranış olduğunu kabul ederek eski eser kavramını yeni bir şekilde ve yeni değer yargılarıyla ele alma ihtiyacını getirmiş-

tir. Dolayısıyla artık eski eser kapsamına giren eşya ve kalıntıların herhangi bir meta gibi değerlendirmek yerine, kendinden menkul bir kıymeti olan ve korunması gereken bir değer olarak ele alınması fikri giderek yaygınlaşmaya başlamıştı.

Bu tarihlerden itibarendir ki taşrada "keşf ü taharri" olunan bazı eşyanın İstanbul'a getirilmesi ve özellikle de müzeye konulmasını emreden belgelere rastlanmaktadır. Kazılar ve çıkan eserler konusunda ilk mevzuat oluşturma teşebbüslerinin de muhtemelen bu tarihlerde rastladığını düşünmek doğru olacaksa da kesin bir tarih vermek çok zordur. Tespit edebildiğimiz, 1860'larda epey garip bir sistemin uygulanmakta olduğudur:

> [...] antika taharri edenlerin çıkaracakları antikalardan ikili olanların birer adedi Devlet-i Aliyye müzesi için alınıp bir olanların kendülerine terki kaide-i meriyye ve emsali iktizasından olduğu gibi bir mahalle alâmet olmak üzere veyahud sair suretle vaz olunmuş asar-ı atikanın merkûz olduğu mahalden ihracı dahi rehin-i cevaz olamayacağı [...]

Bu garip sistemden anlaşılan, eserlerin paylaşıldığı, ama bu paylaşımının tamamen kazan kişinin lehine yapıldığıdır, zira müzeye bir parçanın intikal etmesi için bunun bir çiftinin aynı kazıdan çıkmış olması gerekiyordu. Bu kuralın tek koruyucu tarafı, gayet muğlak bir şekilde de olsa, "bir yere işaret olarak ya da başka şekilde konmuş olan eski eserlerin dikilmiş oldukları yerden çıkarılmalarına izin verilmeyeceği" ifadesiydi. Metinden anlaşılan bir başka ilginç nokta, bu uygulamanın herhangi bir kanun veya yönetmeliğe dayanmak yerine "geçerli bir kural" (kaide-i meriyye) olduğu ve esas itibarıyla emsale dayandığıdır.

Bu uygulamanın en önemli yanı, mahzurlarının farkına varılmasıyla birlikte ilk defa bir nizamnamenin yazılmasıyla sisteme bir düzen verilmesi gerektiğinin ortaya çıkmış olmasıdır. Dönemin belgelerine bakılırsa, bu gelişmeyi tetikleyen kişi, 1868-1869'da Aydın valisi olarak görev yapmış olan Hekimbaşı İsmail Paşa'ydı (1807-1880). İsmail Paşa'nın bu konudaki hassasiyeti ise o tarihlerde Efes harabelerini keşfetmek ve kazmakla meşgul İngiliz demiryolcu ve arkeolog John Turtle Wood'un (1821-1890) bu uygulamadan biraz pervasızca istifade etmesiydi. Valinin İstanbul'a yolladığı muhtelif raporlarda aktardığı üzere uygulanan kural, bir eserden iki adet çıkmasının düşük ihtimali yüzünden gayet abes bir hal alıyordu; üstelik Wood buna bile riayet etmemiş ve vilayete hiçbir şey bırakmadan toplam 6 tren vagonu dolusu "işlenmiş taş ve put parçalarını" sahile kadar götürüp *Terrible* isimli İngiliz savaş gemisine yükletmişti. İsmail Paşa bu tür suistimallerin önüne geçmek için eski kuralın bırakılmasını ve yerine "hükûmet tarafından yanlarına birer memur bi't-terfik (vererek) çıkaracakları antikaların ikili birliye itibar olunmayarak hemen ya nısfı (yarısı) veyahud sülüsü (üçte biri) ve hiç olmazsa dörtde biri Devlet-i Aliyye müzesi için canib-i hükûmete terki" gibi yeni bir usule geçilmesini teklif ediyordu.

Hekimbaşı İsmail Paşa'nın tavsiyeleri etkili olmuş, meselenin Şura-yı Devlet'in Nafıa Dairesine getirilip orada görüşülmesine karar verilmişti. İlginç bir şekilde Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'nın da reis vekili olarak katıldığı toplantının neticesinde, Efes'te görüldüğü türden sorunların tekerrürüne mani olmak için kökten bir çözüm önerilmişti. Aydın valisinin teklif ettiği şekilde kıymet üzerinden paylaşım yapmanın bu tür eserlerin kıymetinin tespitinin neredeyse imkânsız olduğunu belirten heyet, artık bundan böyle yabancılara kazı ruhsatı verilmemesi gerektiğini, taşradan alınacak her buluntu haberi üzerine devlet tarafından uzman kişilerin yollanarak kazı yapmalarını sağlayıp, çıkan eserlerin ise mükemmel bir hale getirilecek olan İstanbul'daki müzeye konmasının doğru olacağını düşünmüştü.

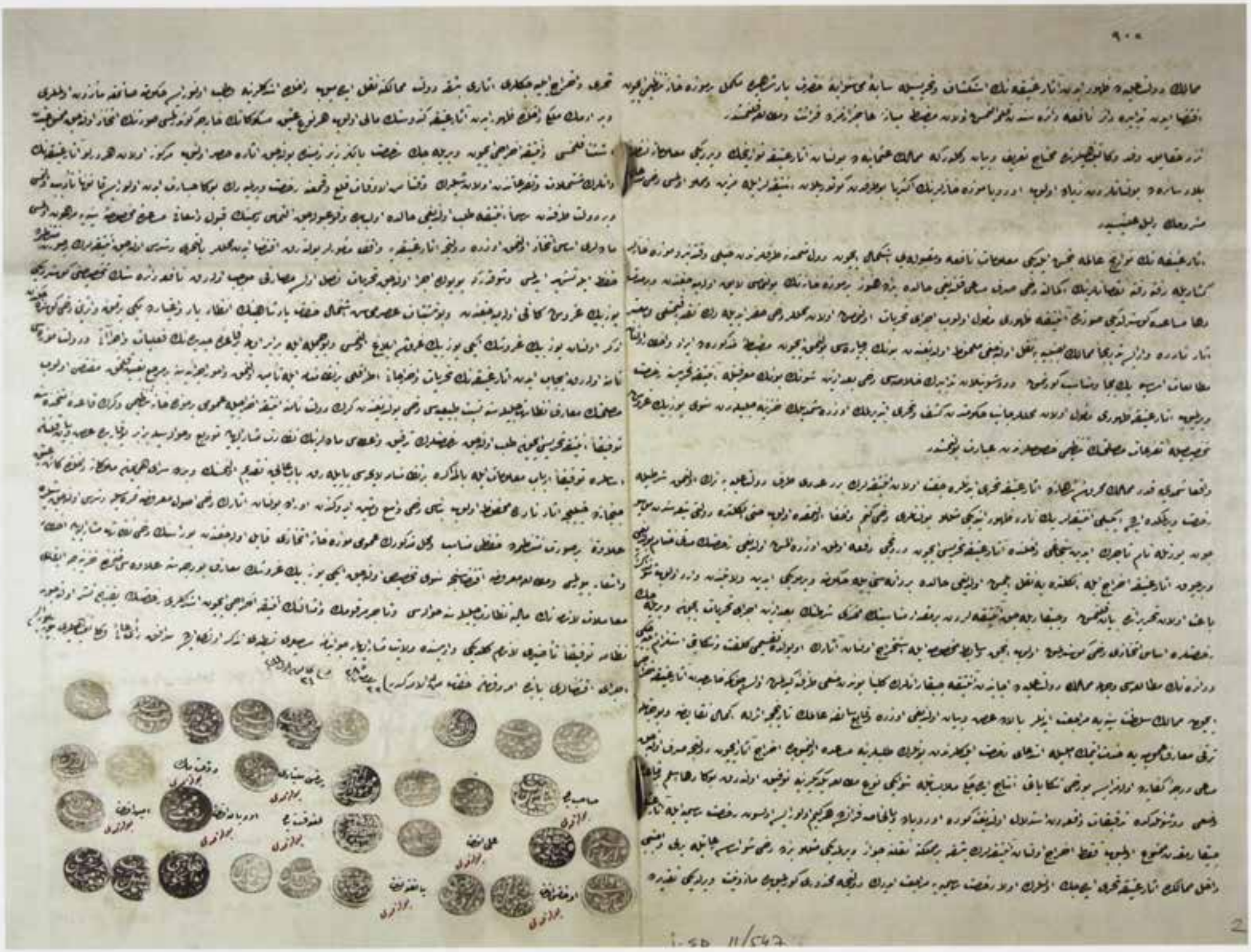
Bu teklif pek gerçekçi değildi: Ortada gerçek mânâda faal ve düzenli bir müze, arkeolog olarak istihdam edilebilecek kişiler ve bütün bunları destekleyecek maddi imkânlar yokken, böyle bir çözüm ancak hayal olabilirdi. Zaten teklif Nafıa Dairesinden çıkıp Şura-yı Devlet genel kurulunda görüşüldüğünde mesele epey farklı bir şekil almaya başlamıştı. Genel kuruldan çıkan metin, eski eserlerin önemini ve bu konuda yaşanmış olan sıkıntıların niteliğini anlatan uzun bir girişten sonra ilk teklifin sakıncaları üzerinde durmaktaydı: Eğer yabancılar kazı ve araştırma yapmaktan men edilirler ama devletin de onların yerine bunu yapmaktan aciz olduğu ortaya çıkarsa haklı şikâyetlere maruz kalınması kaçınılmazdı. Dolayısıyla daha gerçekçi bir çözüm için Fransa'yı örnek alarak yerli veya yabancı herkese kazı ruhsatına başvurma hakkı tanınıp, ona mukabil ortaya çıkan sikke dışındaki eserlerin yurtdışına çıkarılmasına kesin bir yasak konmasının doğru olacağına karar verilmişti. Eser bulan ve çıkaranlar bunları ülke içinde olmak şartıyla devlet dahil dilediklerine satabileceklerdi; kendi arazisinde eser bulan kişi bu eserlerin sahibi olabilecekti. Diğer taraftan da Nafıa Dairesinin teklif ettiği gibi devlet de bu konuda elinden geleni yapmalıydı: Müze işler hale getirilmeli, taşrada kazı yapabilecek kişiler yetiştirilmeli, bu işlerin finansmanı için de dairenin teklif ettiği yüz bin kuruşluk tahsisat iki katına çıkarılmalıydı. Teklif edilen maddelerin içinde suistimale açık tek bir nokta vardı: "bir devlet tarafından resmen antika taleb olunduğu halde ol babda vuku bulacak iltimâs-ı resmînin kabul ü isafı müsaade-i mahsusa-i seniyyeye merhun olması", yani padişahın istediği takdirde başka bir devlete eski eser verme yetkisine sahip olması.

5 Ocak 1869 tarihli bu tavsiye kararı Bab-ı Âli'ye aktarılmış, 18'inde ise sadaretin onayıyla saraya iletilmiş, ertesi gün de padişahın onayı alınmıştı. 3 Şubat tarihli bir pusulayla da söz konusu iradenin İstanbul'daki sefaretlere tebliğ edilmesine karar verilmiş, nihayet 19 Mart günü de bu metin 7 maddelik bir yönetmelik şeklinde basın yoluyla kamuya açıklanmış, böylece Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk Asar-ı Atika Nizamnamesi Maarif Nezareti'nin uygulayıcılığı altında yürürlüğe girmişti. Çoğu

kaynakta ilk nizamnamenin 1874 yılına tarihlendirilmesi, 1869 nizamnamesinin bilinmemesinden kaynaklanan bir hatadır.

1869 nizamnamesinin ne kadar etkili olduğu çok şüphe götürür. Yayımlandığı halde devreye sokulmadığı veya en azından uygulanması için gereken şartların oluşmadığını düşünmek mümkün olmakla birlikte, bu nizamnamenin olası yürürlülük süresi olan 1869-1874 yılları arasında etkinliğini ve hatta geçerliliğini sınayacak Schliemann'ın Troya'sı dışında önemli bir kazı bulunmadığı ve genel olarak bu konuda çok az araştırma yapıldığından kesin konuşmak çok zordur. Kaldı ki nizamnamenin padişaha herhangi bir devlete eski eser bağışlama hakkını veren altıncı madde, nizamnamenin bütün koruyucu maksatlarını bir anda hiç mesabesinde indirebilecek nitelikteydi.

Her ne neden ile olmuşsa, 1874 yılında ikinci bir nizamnamenin yazılmasına gerek duyulmuştur. 20 Safer 1291/24 Mart 1874 tarihinde yürürlüğe giren bu ikinci Asar-ı Atika Nizamnamesi, dört bölüm altında toplanmış otuz maddeden oluşuyordu. 1869 nizamnamesine kıyasla çok daha ayrıntılı bir hal alan bu metin, dört başlık altında toplanmış otuz altı maddede eski eserler üzerindeki mülkiyet haklarını, kazı mevzuatını, eser paylaşımını ve eser ihracat ile ithalatını düzenlemekteydi. Mülk arazide kişilerin ve miri arazide hükümetin mülkiyet haklarını ayrıntılı bir şekilde tanımlayan, bütün kazıları hükümetten alınacak izin sürecini bağlayan ve bu anlamda gayet düzgün bir mevzuat getiren nizamnamenin başlıca özelliği — ve sorunlu tarafı — eser paylaşımı konu-



Şura-yı Devlet Nafıa Dairesinin ilk Asar-ı Atika Nizamnamesi konusundaki tavsiye kararı, 22 Ramazan 1285/5 Ocak 1869. Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İ.SD, 11/547 (1).

sunda getirdiği yenilikti. Aslında bu yenili bir bakıma gayet eskiydi, zira 1868'de Aydın valisi Hekimbaşı İsmail Paşa'nın önerdiği ama Şura-yı Devlet Nafıa Dairesinin kaale almadığı "hükûmet tarafından yanlarına birer memur bi't-terfik çıkaracakları antikaların ikili birliye itibar olunmayarak hemen ya nısfı veyahud sülüsü ve hiç olmazsa dörtde biri Devlet-i Aliyye müzesi içün canib-i hükûmete terki" fikrinin uygulanmasından başka bir şey değildi. Oysa hatırlanacağı gibi Şura-yı Devlet'in bu konudaki itirazı, bu tür eserlerin paylaşıma tabi tutulmak üzere kıymetlerinin takdirinin zor, hatta imkânsız olduğundan çözüm oluşturmadığı yönündeydi. 1874 nizamnamesi ise eser paylaşımının ister parça, ister kıymet üzerinden yapılabileceğini, bölünemeyecek eserlerin paylaşıma esas olacak kıymetinin hükümetin ve kazan kişinin tayin ettikleri birer uzman tarafından takdir edilmesini, takdir üzerinde anlaşmazlık durumunda ise üçüncü bir uzmanın hakemliğine müracaat edilmesini öngörmekteydi. Paylaşımın niteliğine gelince, en adilane çözüm olarak devlet, arazi sahibi ve kazı sahibi olarak belirlenen üc taraf arasında eşit bir şekilde pay edilmesi kararlaştırılmıştı. İki mülkiyetin çakışması hâlinde oranlar ona göre değişebiliyordu: Devlet arazisindeki kazıların ürününün üçte ikisi hükümete isabet edebiliyor, aksine kazı sahibi aynı zamanda araziyi de aldığı takdirde payını iki misline çıkarabiliyordu. Yeni nizamnamenin bir öncekinden ikinci büyük farkıysa kâğıt üzerinde eserlerin yurtdışına çıkarılmasına getirilmiş olan yasağın kalkmış olmasıydı. Onun yerine ihraç edilmek istenen eserlerin ayrıntılı bir listesi üzerinden Maarif Nezaretinden izin alınması şartı koşuluyor, hükümetin ise istediği takdirde Müze-i Hümayun için gerekli görülen

1869 tarihli Asar-ı Atika Nizamnamesi taslağının metni:

Memâlik-i Devlet-i Aliyyede zuhûr eden âsâr-ı atîkanın istikşâf ve taharrîsiyle sâye-i mehâsin-vâye-i hazret-i pâdişâhîde mükemmel bir müze-hâne tanzîmi içün iktizâ eden tedâbîre dâ'ir Nâfıa Dâ'iresinden kaleme alınmış olan mazbata meyâne-i âcizânemizde kırâ'at ve mütâlaa kılınmışdır

Nezd-i hakâyik-vefd-i vekâlet-penâhîlerinde muhtâc-ı tarîf ü beyân degildir ki Memâlik-i Osmâniyede bulunan âsâr-ı atîka tevârîhin verdigi malûmâta nazaran bilâd-ı sâ'irede bulunanlardan ziyâde olub Avrupa müze-hânelerinin ekseriyâ bu tarafdan götürilen antikalar ile müzeyyen ve memlû olması dahı müddeâ-yı meşrûhun delîl-i alenîsidir

Âsâr-ı atîkanın tevârîh-i âleme bahş eyledigi malûmât-ı nâfıa ve makbûleyi istikmâl için düvel-i mütemeddine taraflarından hayli vakitden berü müze-hâneler küşâdıyla refte refte noksânlarının ikmâline dahı sarf-ı mesâî kılındığı hâlde bizde henüz bir müze-hâne bulunmaması lâyık olamayacağından ve bir müddet daha müsâade gösterildigi sûretde antika zuhûrı me'mûl olub icrâ-yı taharriyât olunmamış olan mahaller dahı hafr edilerek ne kadar kıymetli ve muteber âsâr-ı nâdire var ise tedrîcen memâlik-i ecnebiyeye nakl olunacağı melhûz oldığından bunun bir çâresi bulunmak içün mazbata-i mezbûrede îrâd ü ihtâr olunan mütâlaât-ı esâsiye pek becâ ve münâsib görünmüş ve düşünilen tedâbîrin hulâsası dahı bad ez în şunun bunun marifetiyle antika taharrîsine ruhsat verilmeyüb âsâr-ı atîka zuhûrı me'mûl olan mahaller cânib-i hukûmetden keşf ü taharrî etdirilmek üzere şimdilik Hazîne-i celîleden senevî yüz bin guruş tahsîsiyle teferruât-ı maslahatın tanzîmi husûslarından ibâret bulunmuşdur

Vâkıâ şimdiye kadar Memâlik-i Mahrûsa-i Şâhânede âsâr-ı atîka taharrî edenlere çift olan antikaların birer adedi taraf-ı Devlet-i Aliyyeye terk olunmak şartıyla ruhsat verilmekde ise de ikili antikalar pek nâdir zuhûr etdigi misillü bulunanları dahı ketm ü ihfâ olunmakda olub hattâ İngiletere devleti tebasından Mösyö Con Portle nâm tâcirin Aydın sancağı dâhilinde âsâr-ı atîka taharrîsi içün dördünci defa olmak üzere almış oldığı ruhsatın müddeti hitâm buldığı ve bir çok âsâr-ı atîka ihrâc ile İngiltereye nakl eylemiş oldığı hâlde bir dânesini bile hükûmete vermedigi Aydın vilâyetinden vârid olub şu müzâkerâta bâis olan tahrîrâtda beyân kılınmış ve çıkarılacak antikalardan bir mikdâr-ı münâsibinin ahzı şartının bad ez în icrâ-yı taharriyât için verilecek ruhsatlara esâs ittihâzı dahı gösterilmiş olub ancak vesâyit-i mahsûsa ile istihrâc olunan âsârın o yolda taksîmi külfet ve şikâyeti istilzâm eyleyecegi ve dâ'irenin mütâlaası vechile Memâlik-i Devlet-i Aliyyede ecânibden antika çıkaranların külliyen bundan meni tarafına gidilmiş olsa çünki hâricden âsâr-ı atîka ihrâcı için Memâlik-i Saltanat-ı Seniyyeye mürâcaat edenler bâlâda arz ü beyân olundığı üzere vekâyi-i sâlife-i âlemin ta'rîhce eserle ikmâl-i nekâyisine ve bu cihetle terakkî-i maârif-i umûmiyeye hidmet etmek emeliyle istidâ-yı ruhsat eylediklerinden bunların taleblerine müsâade olunmayub da ihrâc-ı âsâr için devletce sarf olunacak mesâî derece-i kifâyede olamaz ise bu dahı şikâyâtı intâc edecegi mülâbesâtiyle şu iki nevi mütâlaa bir yekdigerine tevfîk olunarak buna daha eslem bir kâide vazı düşünüldükde tedkîkât-ı vâkıadan istidlâl olundığına göre Avrupada ve bi'l-hâssa Fransada her kim olur ise olsun ruhsat-ı sâmiye ile âsâr-ı atîka çıkarmakdan memnû olmayub fakat ihrâc olunan antikaların başka bir memlekete nakline cevâz verilmedigi misillü bizde dahı şu esâsa riâyetle yerli ve ecnebî dâhil-i memâlikde âsâr-ı atîka taharrî edecek olanların evvelâ ruhsat-ı resmiyeye mürâcaat ederek devletce mahzûrı görülmeyüb de me'zûniyet verildigi takdîrde taharrî ve ihrâc eyleyecekleri âsârı başka devlet memâlikine nakl edemeyüb dâhilde istediklerine ve taleb olunur ise hükûmete satmağa me'zûn olmaları ve bir âdemin mülkî içinde zuhûr eden âsâr-ı atîka kendüsinin mâlı olub her nevi atîk meskûkâtın hârice gönderilmesi sûretinin ittihâz olunacak memnûiyetden istisnâ kılınması ve antika ihrâcı için verilecek ruhsat yalnız zîr-i zeminde bulınacak âsâra hasr olunub merkez olan her dürlü âsâr-ı atîkanın ve anların müştemilât ve teferruâtından olan şeylerin vakten mine'l-evkât kal ü kamına ruhsat verilmeyerek buna cesâret eden olur ise kânûnen te'dîb olunması ve bir devlet tarafından resmen antika taleb olundığı hâlde ol-bâbda vukû bulacak iltimâs-ı resminin kabûl ü isâfı müsâade-i mahsûsa-i seniyyeye mevkûf olması mâddeleri esâs ittihâz olunmak üzere devletce âsâr-ı atîkaya vâkıf me'mûrlar bulunarak iktizâ eden mahaller bi't-taharrî destres olunacak antikaların bir sûret-i muntazamada hıfz ile teşhîr edilmesi ve şu kadar ki bu yolda icrâ olunacak taharriyât naşıl olsa mesârifi mûcib olarak Nâfıa Dâ'iresinin tahsîsini gösterdigi yüz bin gurûş kâfi olamayacağından ve bu teşebbüsât asr-ı mehâsin-iştimâl-i hazret-i pâdişâhînin enzâr-ı yâr ü ağyârda yeni bir nümûne ve eserini dahı göstereceginden zikr olunan yüz bin gurûşun iki yüz bin gurûşa iblâğ olunması ve bu cemele ile berâber öyle bir kâide-i cedîdenin fiiliyât ü icrâ'atı ve devlet müzesi nâmına icâb eden âsâr-ı atîkanın taharriyât ve ihrâcâtı etrâflı bir nizâm-nâme ile te'mîn olunmak ve umûr-ı icrâ'iyesine bir merci tayin olunmak muktezî olub maslahatın Maârif Nezâret-i celîlesine nisbet-i tabiiyyesi dahı bulundığından gerek devlet nâmına antika ihrâcıyla umûmî bir müze-hâne tanzîmi ve gerek kâide-i müttehizesine tevfîkan antika taharrîsi için taleb olunacak ruhsatların tedkîk ü itâsı mâddelerinin nezâret-i müşârün ileyhâya tevdî ve havâlesiyle berâber yukarıda arz ü beyân kılınan esâslara tevfîkan erbâb-ı malûmât ile bi'l-müzâkere bir nizâm-nâme lâyihası yapılarak Bâb-ı Âlîye takdîm olunmasının ve bir de sarây-ı hümâyûn-ı mülûkâne dâhilinde kâ'in atîk cebe-hânede haylice âsâr-ı nâdire mahfûz olub binâsı dahı vâsi ve metîn idüginden orada bulunan âsârın dahı usûl-i marûza semeresiyle destres olunacak şeylere ilâveten bir sûret-i muntazamada hıfzı münâsib ve mahall-i mezkûrun umûmî müze-hâne ittihâzı kâbil olacağından burasının dahı nezâret-i müşârün ileyhâya ihtâr ü işâr buyurulması ve mütâlaa-i marûza iktizâsınca senevî tahsîs olunacak iki yüz bin gurûşun Maârif büdcesine ilâvesi zımnında Hazînece îfâ-yı muâmelât-ı lâzımenin Mâliye Nezâret-i celîlesine havâlesi ve tâcir-i merkûmun ve emsâlinin antika ihrâcı için istedikleri ruhsatın yakında neşr olunacak nizâma tevfîkan te'hîri lâzım geldigi vâdîsinde vilâyet-i müşârün ileyhâya cevâb-nâme-i sâmîleri tastîri tezekkür olundı ise de muvâfık-ı re'y-i âlî-i vekâlet-penâhîleri buyurılur ise icrâ-yı iktizâları bâbında emr ü ferman hazret-i men lehü'l-emrindir Fî 22 Ramazân sene 285 ve fî 24 Kânûn-ı evvel sene 284

E's-Seyyid Mehmed Salîd Zîver (mühür)
Mehmed Ârif (mühür)
E's-Seyyid Ahmed Kemâl (mühür)
E's-Seyyid Alî Rızâ (mühür)
E's-Seyyid Mehmed Necîb (mühür)
E's-Seyyid Hasan Re'fet (mühür)
E's-Seyyid Mehmed Emîn (mühür)
İbrâhîm Edhem (mühür)
Midhat (mühür)
Şâhib Beg bulunamadı
Süleymân İzzet (mühür)
Boğos Sabrî (???) (mühür)
Kadrî (mühür)
E's-Seyyid Mahmud Celâle'd-dîn (mühür)
Prens Miltiyadi bulunamadı
Mihrân Düz (mühür)
Ra'uf Beg bulunamadı
E's-Seyyid Mehmed Besîm (mühür)
Seyfe'd-dîn (mühür)
İbrâhîm (mühür)
Nikola Çinaka (mühür)
Alî Efendi bulunamadı
Anton Şâmî (mühür)
Dâvicon (???) ??? (mühür)
Logofet Beg bulunamadı
Odyan Efendi bulunamadı
Mehmed Rifat (mühür)
Emîn Efendi bulunamadı
Mehmed Emîn (mühür)
İlyas Hâvâ Pavlaki (mühür)
Ohanes Efendi bulunamadı
Yorgi veled-i Ostoyan (???) (mühür)
Artin Dadyan (mühür)
Yanko Efendi bulunamadı
Nikola Mihail oğlu (mühür)
Mehmed Dervîş (mühür)
Alî Fâzıl (mühür)
Haci Yuvanco (mühür)
İsmâil Şerîf (mühür)
Bedros Kuyumcıyan (mühür)

parçaların sahibiyle üzerine anlaşılmış olan bedelini ödeyerek satın alma hakkını saklı tutuyordu.

> Otuz ikinci madde. Memalik-i Şahane'nin her kangı tarafından olur ise olsun memalik-i ecnebiyeye çıkarılacak gerek meskûkât ve gerek sair nevi asar-ı atikanın bir kıta defteri Maarif Nezaretine irsal ü isal olunub mezuniyet-i resmiye alınmadıkca çıkarılamayacakdır. Asar-ı mezkûreden müzeye lüzumu olanların iştirasına rağbet olunur ise değer ve kıymetinin tediyesiyle sahibi irza olunarak diğerlerine ruhsat verilecekdir.

Bu liberal nizamnamenin arkasındaki karar sürecinin ne olduğu maalesef yeteri kadar araştırılmadığından bu konuda kesin konuşmak zorlaşmaktadır. Genellikle Osman Hamdi Bey'in çok daha sert koruyucu bir tavır sergileyen 1884 nizamnamesiyle mukayese edildiğinden dolayı 1874'ün zımnen yabancı arkeologlara verilmiş bir taviz niteliğinde olduğu ve Batı diplomatik çevrelerinin baskısıyla geçirilmiş bir yönetmelik olduğu varsayılmaktadır. Bunun arkasındaki itici güç olarak da dönemin müze müdürü Alman tabiyetindeki Anton-Philipp Dethier'nin olduğu birçok kişinin ortak kanısı olmuştur. Örnek vermek gerekirse, Osman Hamdi'nin yakın dostu ve müttefiki Vincent Caillard, bu konuda açık bir şekilde Dethier'yi suçluyordu. Dethier'nin o tarihlerde Bergama'da Humann tarafından yapılmakta olan kazının neticesinde çıkan eserlerinin paylaşımı için kazı yerine gittiğinde, devletin arazisinde yapılan bu hafriyatın ürününün üçte ikisini müze için alabilecekken İstanbul'a elleri boş dönmüş olduğundan bahsederek, Maarif Nezaretine bu durumu izah edişini şu şekilde aktarıyordu:

> Payı ne yazık ki en büyük olan Müze-i Hümayun'a isabet edenleri İstanbul'a nakletmek için yüzlerce lira gerekirdi. Bu deli Almanlar ise payımızın karşılığında bize bin altın vermeyi teklif ettiler. Kirli, kırık, şekilsiz mermer parçaları için bu kadar para verilmesini düşünebiliyor musunuz? Allaha şükür ki Osmanlı topraklarında istediğimiz takdirde çok daha ucuza tertemiz mermer blokları çıkarabileceğimiz yüzlerce mermer ocağı bulunuyor. Bu durumda Almanların verdiği parayı kabul edip bu külfetten kurtulduğumuza sevinelim.

Caillard muhakkak ki abartıyordu: Onun bu anlatımını kabul etmek için Dethier'yi son derecede ard niyetli, muhatabı olan Osmanlı ricalini de ya aptal, ya da bilinçli bir şekilde bir tür hıyanet içinde kabul etmek gerekir. Zaten nizamnameyi onaylayan Maarif Nazırının Ahmed Cevdet Paşa olduğu düşünülürse bu senaryo inandırıcı olmaktan çıkmaktadır. Ayrıca da unutmamak gerekir ki başta Salomon Reinach olmak üzere çoğu yabancı arkeolog için 1874 nizamnamesi bile haklarını kısıtlayan ve yumuşatılması gereken bir müdahale olarak algılanmaktaydı. Kısacası, 1874 nizamnamesini 1884'ten geriye bakarak değerlendirmek fazlaca olumsuz bir algılamaya sebep olduğundan, bu nizamnameyi kendi bağlamı içinde ele almak daha doğru olacaktır. Bu anlamda, 1874'te yapılmaya çalışılanın esas itibarıyla uygulanabilir bir sistemi oturtmak olduğunu söylemek herhalde yanlış olmayacaktır. Ne var ki nizamnamenin öngördüğü paylaşım ve ihracat hakkı neredeyse kaçınılmaz bir şekilde eserlerin yurtdışına yönelmesini teşvik eden bir hâl almaktaydı, zira bu serbesti neticesinde oluşan sistem piyasaya ve maddi imkânlara dayalı bir hâl alıyordu. Eserlere para vermeye imkânı ve isteği olan taraf tabii olarak avantajlı bir konuma gelmiş oluyordu. Osmanlı hükümeti ise tam aksine parasızlığın ve isteksizliğin — ya da en azından yetersiz istekliliğin — etkisinde kalmaya mahkûmdu: Payını satmak cazip olduğu kadar, malzemenin tamamını satın almak konusunda kendisine verilmiş öncelik hakkı bile fiiliyatta gerçekleştirilmesi hemen hemen imkânsız bir hâl alabiliyordu. Her iki (veya üç) tarafın eşit güçte olduğu takdirde rekabetli bir sisteme dönüşebilecek olan bu uygulama, Osmanlı devletinin fakr ü zarureti karşısında kaçınılmaz olarak kazı sahibi yabancı arkeologlar ve onların arkasında duran devletlerin lehine işleyen bir sisteme dönüşüyordu.

On yıl sonra, 23 Rebiyülahir 1301/21 Şubat 1884 tarihinde kabul edilen yeni Asar-ı Atika Nizamnamesi'nin 1874'te oluşturulan mevzuata bir tepki olarak ortaya çıktığı, bu tepkinin de doğrudan doğruya Osman Hamdi'nin düşünce ve gayretiyle ilişkili olduğu tartışma götürmeyecek bir gerçektir. Sadaret makamından Maarif Nezaretine 3 Ocak 1884 tarihinde gönderilen tezkirede nizamnameye getirilecek değişikliğe esas olan iki layihanın birinin Şura-yı Devlet, diğerinin ise Osman Hamdi Bey tarafından verildiği kaydedilmekteydi. Bu açıdan, şimdiye kadar hep nihai şekliyle ele alınan bu nizamnamenin oluşma sürecini anlamaya çalışmak ilginç olacaktır.

Osman Hamdi'nin yeni bir nizamname hazırlamak konusunda çok erken bir tarihte niyetlendiğinin en somut bilgisini bu nizamnameye düşman kesilecek olan ve Osman Hamdi'nin ilk mesai arkadaşı — daha doğrusu arkeoloji hocası — olan Salomon Reinach vermektedir. Nizamname çıkar çıkmaz *Revue archéologique*'de bu konuda son derecede sert bira yazı kaleme alan Reinach, bu yazıda New York'ta yayımlanan *The Nation* dergisinde 10 Temmuz 1884 günü yayımlanmış olan bir mektubunun metnini vermişti. Bu yazıda daha 1882 yılının Şubat ayında Çinili Köşk'teki koleksiyonu kataloglamaya çalışırken — yani daha Osman Hamdi'nin müdürlüğünün altıncı ayında — mesai arkadaşının 1874 yönetmeliğini gayet sert bir şekilde değiştirmeye olan niyetini anlamış olduğunu, kendisini bu amacından vaz geçirmek için çok uğraştığını ama başaramadığını yazmıştı.

Reinach'ın söylediklerinin doğruluğu 9 Ramazan 1299/24 Temmuz 1882 tarihli bir yazıdan anlaşılmaktadır. Maarif Nezaretinden Bab-ı Âli'ye hitaben kaleme alınan bu yazıda nevcut nizamnamenin yetersiz olduğu, bu konunun Müze Müdürü Hamdi Bey tarafından dile getirildiği, kendisinin de Meclis-i Maarif'e sunmak üzere bu konuda bir layiha sunacağı izah

edilmekteydi. Ne yazık ki arşiv dosyasında bir sonraki belgenin tarihinin 8 Mart 1883 olması, büyük bir boşluk yaratmakta, özellikle de Osman Hamdi'nin hazırlaması beklenen raporun yokluğu hikâyenin devamlılığını tehlikeye sokmaktadır. Ancak gene de ileri tarihli belgelerdeki bazı bilgilerden hareketle bu boşlukları kısmen de olsa doldurmak mümkün olmaktadır. 8 Mart 1883 tarihli belge, Şura-yı Devlet Tanzimat Dairesi tarafından kaleme alınmış bir rapor ve ekindeki aynı tarihli bir nizamname taslağından ibaretti. Taslağın en ilginç tarafı, aslında 1874 tarihli nizamnameden pek de farklı olmayışıydı. Daha ayrıntılı ve uzun olmakla birlikte — madde sayısı 36'dan 45'e çıkmıştı — hâlâ eser paylaşımından bahsedilmekte, eserlerin yurtdışına ihracı ise müsaadeye tabi olarak hâlâ mümkün görülüyordu. 1874 nizamnamesinde bu son konuyla ilgili olan otuz ikinci maddenin yerini alan otuz yedinci madde içerik olarak pek de farklı değildi:

> Gerek zaten memalik-i ecnebiyeden getirilmiş olsun ve gerek dahilde zuhur etmiş bulunsun Memalik-i Osmaniye'den diyar-ı ecnebiyeye asar-ı atika ihracı ale'l-infirad bir defteri verilmekle beraber Maarif Nezaretinden mezuniyet-i resmiye istihsaline muhtacdır Asar-ı mezküreden devlet müzesine lüzumu olanların iştirasına rağbet olunur ise kıymetinin tediyesiyle iştira ve diğerlerinin ihracına ruhsat itası Maarif Nezaretinin yed-i ihtiyarındadır.

Bu durumda yeni nizamname taslağının eskisinden şekil dışında hiç mi farkı yoktu? Aslında yok değildi, ama fazla müstereddit bir farklılık söz konusuydu. Yeni metin paylaşımdan bahsederken, meseleyi mümkün olduğunca ayrıntılı ve çok şıklı bir şekilde ele almaya ve hükümet ile arkeolog arasında imzalanacak bir mukaveleye bağlamaya çalışıyordu. En önemlisi, paylaşımın bir alternatifi olarak, kazı sahibinin eserlerin tümünü müzeye bırakıp yerlerine kalıplarını almasını, bunun karşılığı olarak da kazı masraflarının yarısının devlet tarafından karşılanmasını öngörüyordu. Başka bir deyişle epey saf bir şekilde metni yazanlar yabancı arkeologların eser alıp götürmek yerine, sırf masraflarının yarısı devletçe karşılanacak diye mulajlarla yetineceklerini düşünmüşlerdi.

Sertliği ve korumacılığı ile tanınan 1884 nizamnamesinin çıkmasına bir sene kala taslağının bu kadar çekingen ve safdilli olmasını nasıl izah etmek gerekir? Daha da önemlisi, bu metne temel oluşturmuş olması gereken Osman Hamdi'nin layihası neredeydi? Bu soruların cevabını kısmen Şura-yı Devlet layihasına eşlik eden tezkirede bulmak mümkündür. Taslakla aynı tarihi taşıyan bu yazı, Şura-yı Devlet Tanzimat Dairesinin bu metni oluşturmak için takip etmiş olduğu yöntemi açıklıyordu. Onlara gerçekten de Osman Hamdi'nin layihası ulaştırılmıştı; ardından da kendisi de davet edilerek hazırlamış olduğu metin kurulda okunmuştu. Tanzimat Dairesinin görüşü büyük ölçüde olumluydu. Osman Hamdi'nin layihasından esinlenmiş görünen birkaç noktanın altı çiziliyordu: Avrupa arkeolojisinin hızlı gelişiminin ülkeden çok sayıda eserin çıkmasına neden olduğu; meşru ve izinli olarak gidenlerin yanında suistimal ve kaçakçılık örnekleri de olduğu; mevcut mevzuatın kazıların şartlarını ve eserler üzerindeki hakları yeteri kadar düzenleyemediğinden nizamnamenin değişmesinin gerektiği; önemli gelişmeler gösteren Müze-i Hümayun'un desteğe ihtiyacı olduğu... Ancak bir noktada ondan ayrılıyorlardı:

> İhrac-ı asar müsaadesinin yalnız kalıb ahzına hasrıyla çıkarılacak şeylerin mutlaka devlet müzesine aidiyeti mütalaası terdid-i efkâr edüb bunun menşei dahi öyle bir şartın ilânı haricden keşf-i asar için Memalik-i Osmaniye'ye müracaatin min vechin men'i demek olarak bu suret esasen arzu olunur halatdan bulunsa bile mukabilinde keşf-i asara Avrupa cemiyyat-ı fenniyesi taraflarından masruf olan fedakârlıkların bizce tamami ve temadi-i icrasıyla tarihe hizmet yolunda mesai-i azime göstermek lazım gelüb buna ise hal ü mal müsaid olmadığından şart-ı müsaadenin ihtar olunduğu derecede kasrı şimdilik münasib görülememesi keyfiyeti olmağla...

Kısacası, Şura-yı Devlet Tanzimat Dairesi eser çıkışını yasaklayıp sadece kalıp alınmasına izin vermek hem Avrupalılara karşı bir nankörlük nümunesi olacak, hem de bu şekilde yaratılan boşluğu doldurmak, devletin mahdut imkânlarının çok üstünde bir gayret gerektirecekti. Buradan hemen anlaşılan en önemli nokta, bu sözlerin Osman Hamdi Bey'in teklifine karşı söylendiğidir. Dolayısıyla, elimize geçememiş bile olsa, Şura-yı Devlet'e sunduğu layihada açık bir şekilde eser çıkışını yasaklamayı, yerine de kalıp alınmasına izin verilmesini teklif ettiğini anlamak kabildir. Şura-yı Devlet'in bu konudaki tepkisi ilginçtir. Böyle bir yasağın gerçekten faydalı olmayacağına, hatta zararlı olabileceğine inanmış olsalar bile, bu inanca varmakta İstanbul'daki yabancı elçiliklerin yardımını görmüş olduklarını düşünmemek elde değil. Hamdi Bey'in teklif ettiği gerçekten radikal bir değişimdi ve yabancı arkeologların düzenini alt üst edecek nitelikteydi. Böyle bir şeyi kabul etmek, anında düvel-i muazzamadan ve onların İstanbuldaki mutelif temsilcilerinde çok şiddetli bir tepkiye hazırlanmak mânâsına gelirdi. Şura-yı Devlet Tanzimat Dairesi üyeleri ise ya bu riskten ürkmüş ve peşinen kurtulmanın yolunu aramışlardı, ya da gerçekten arkasını getiremeyeceklerine inandıkları bir maceraya atılmamayı daha akıllıca bulmuşlardı. Üyelerin arasında Osman Hamdi'nin kardeşi İsmail Galib'in yer almış olması da ayrıca ilginçti...

Mart 1883'teki bu muhafazakâr tutumdan Şubat 1884'teki radikal nizamnameye nasıl gelinmişti? Osman Hamdi'nin ilk layihasını dosyada bulamayışımıza mukabil Şura-yı Devlet'in hazırlamış olduğu taslağa cevaben kaleme aldığı uzunca bir rapor mevcuttur. Bu defa alternatif bir ni-

zamname kaleme almak yerine Müze-i Hümayun müdürü kendi taslağına karşılık olarak Şura-yı Devlet'in teklif etmiş olduğu metnin üzerinden madde madde giderek yorum, ve önerilerini sıralamıştı. Metinden anlaşılan odur ki Osman Hamdi bu işi ciddiye almıştı. Metnin en başında yer alan asar-ı atikanın tanımından maddelerdeki en ufak tutarsızlıklara kadar, gözüne çarpan ve iyileştirilebileceğine inandığı her noktayı gayet ayrıntılı bir şekilde incelemiş ve değiştirme tekliflerinde bulunmuştu. Kendince asıl sorun yaratan ve kalıp alma veya eser paylaşma arasında seçim hakkı veren 11, 12 ve 13. maddelerle ilgili yorumu açıktı:

> Zann-ı acizaneme göre aynen nakl-i esas gibi bir şart mevcud iken çıkaracaı eşyanın yalnız kalıbını almağı kimse hatırına bile getirmez. Eğer kalıbını alacağı şey kabil-i nakil olmayan eşya demek ise bunun zaten nakline nizam mani olduğundan o zaman böyle bir mülahazaya dahi mahal olmadığına nazaran bu suret dahi bi-hüküm kalır.

Osman Hamdi'nin tenkitleri faydalı olmuştu. Bunlara dayanarak taslak tekrar ele alınmış, 46 maddelik ayrıntılı bir metne dönüştürülmüştü. Eserlerin paylaşımı konusundaki naif yaklaşım bu defa terk edilmiş, bu defa farklı bir yola girilerek, müzeye karar ve satın alma önceliği vermek üzerine kurulu bir sisteme gidilmişti. Bir eserin aynısı müzede bulunduğu yada müze bu eserin önemsiz olduğuna karar verdiği takdirde ihraç edilmesi için gereken ruhsat verilebilecekti. Benzer şekilde, kendi arazilerinde eser bulanlar da satmak istedikleri takdirde önce devlete müracaat etmek zorunda olup, devlet istemediği takdirde başkasına satma hakkına sahip olacaklardı.

Belli ki maksat, Şura-yı Devlet'in epeyce yumuşak formülünü Osman Hamdi'nin daha sert veradikal önerileriyle telif etmeue çalışmaktı. Ne var ki ortaya çıkan nihai metin hiç de tavizkâr bir tarafı kalmamış, tamamen Osman Hamdi'nin görüşlerine meyletmiş bir yönetmelik hâlini almıştı. Devlet idaresinde duyulan şüphe ve tereddütleri bertaraf edip Osman Hamdi'nin çok daha cesur ama bir o kadar riskli politikasının hakim olmasını sağlayan süreci maalesef ayrıntılı bir şekilde tespit etmek kolay değildir. Ara merhalelere isabet eden taslak ve belgelerin yokluğunda bazı tahminler yürütmenin ötesinde bu tavır değişikliğini izah etmek güçtür. Muhakkak ki Osman Hamdi Bey'in kendi ikna kabiliyeti, gerek Maarif Nezaretiyle Bab-ı Âli ve gerek Saray nezdinde yapmış olabileceği girişimler bu süreçte etkili olmuştur. Yukarıda hatırlatıldığı gibi kardeşi İsmail Galib'in 1882'den beri Şura-yı Devlet Tanzimat Dairesi azası olması bile lehte bir etken olarak değerlendirilebilir. Ancak tahminimiz, bu işte Osman Hamdi Bey'in en önemli müttefiki ve destekçisinin babası Edhem Paşa olduğu yönündedir.

Edhem Paşa'nın eğitimi ve kültürü gereği bu meseleye karşı hassas olması tabiiydi. Zaten 1868-1869 tarihlerinde ilk nizamnamenin hazırlanış sürecine Şura-yı Devlet azası olarak katılmış olması bu ilgisinin somut bir tezahürüydü. İlerleyen tarihlerde, özellikle de 1873 Viyana Sergisi kapsamında gerçekleştirilmesine önayak olduğu işler — özellikle *Usul-ı Mimari-i Osmani* kitabının yayımlanması — tarih ve eski eserlere olan ilgisinin bir işareti olduğu gibi, bu ve benzeri işlerde oğlu Osman Hamdi'yi görevlendirmiş olması da kendisi gibi yetiştirmeye çalıştığı çocuklarına nasıl destek verdiğinin manidar bir örneğiydi. Fakat Asar-ı Atika Nizamnamesi açısından Edhem Paşa'nın doğrudan desteğini vermiş olabileceğini düşündüren bazı ipuçları vardır. Bunlar esas itibarıyla 1876-1877 senelerinde Irak'taki kazılarını devam ettirebilmek için uğraşan Hormuzd Rassam'ın söyledikleridir. Rassam, 1897'de yayımlamış olduğu hatıratında, dönemin İngiltere sefiri Sir Henry Elliot'un kendisine ne kadar az destek verdiğinden şikâyet ettikten sonra, dönemin sadrazamı olan Edhem Paşa'dan izin konusunda destek talep ettiğinde aldığı cevabı aktarmaktaydı. Edhem Paşa izin meselesinin padişahın iki dudağı arasında olduğunu söylemiş, ama ardından da kendisinin İngiltere ile Osmanlı İmparatorluğu arasında eski eser ve kazılar konusunda özel bir antlaşmaya gidilmesi gerektiğini, bu amaçla da Almanya ile Yunanistan arasında 1874 senesinde imzalanmış olan mukavelenin örnek alınabileceğini önermişti. Bu antlaşmadan haberdar olmayan Rassam, meseleyi Atina'ya sordurmuş, antlaşmanın özünün Yunanistan'ın bütün eserleri tutup istediği takdirde çiftlerden Almanya'ya verebilmesi, Almanya'nın beş yıl boyunca eserlerden mulaj alma imtiyazı olması ve kazı neticelerinin yayın hakkının iki tarafa münhasır tutulmasından oluştuğunu öğrenmişti. Anlaşılır nedenlerle Rassam bu teklifi gayet olumsuz bulmuş, nedenini ise Edhem Paşa'nın Berlin ve Atina'da sefir olarak görev yapmış olduğuna bağlamıştı.

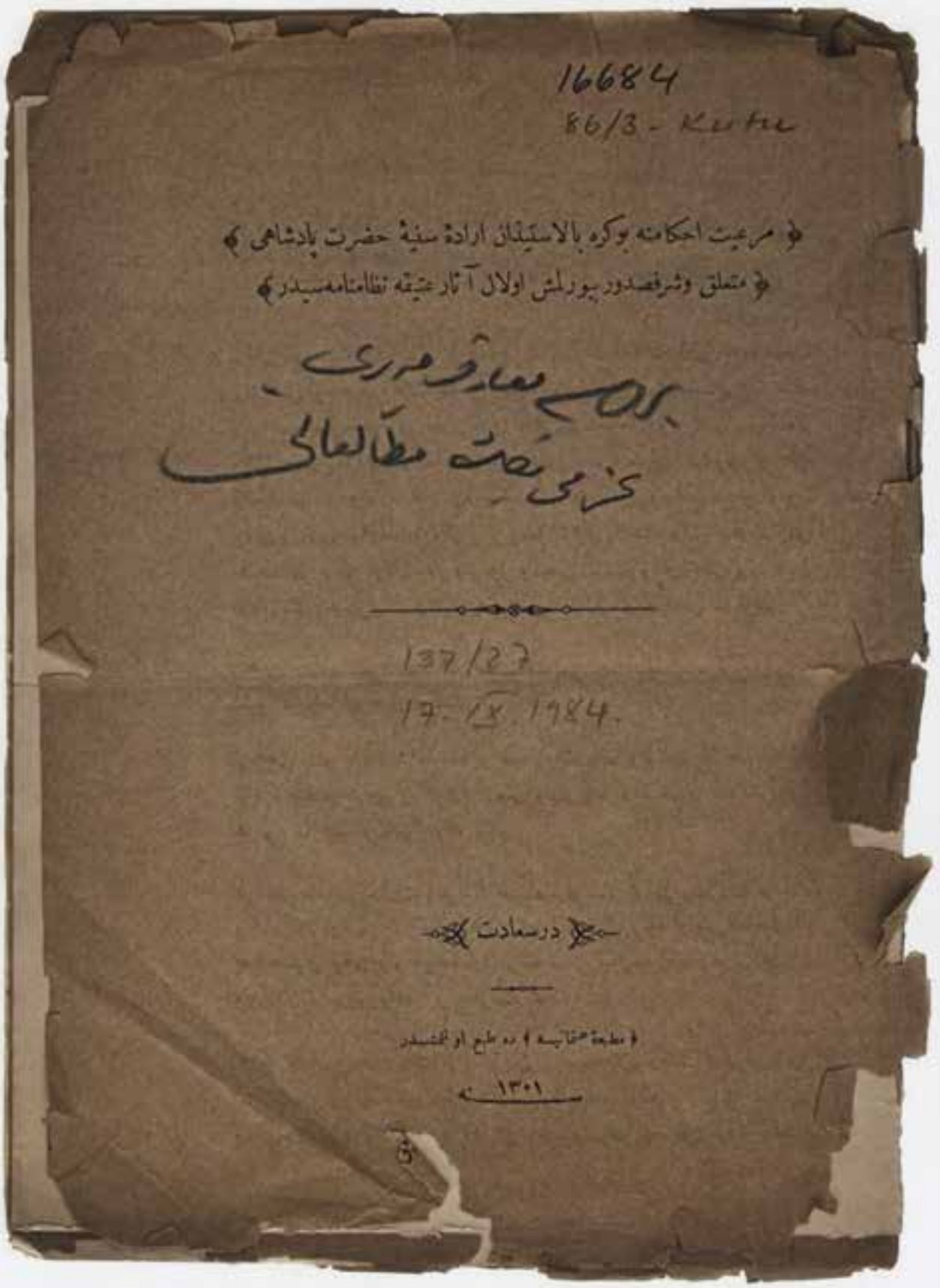
Her ne kadar Atina sefareti tamamen yanlış bir bilgi idiyse de, Edhem Paşa'nın bu konulara ilgi duymanın ötesinde somut olarak Yunanistan örneğine vakıf olması gerçekten de kayda değer bir bilgiydi. Zira yeni nizamname geçtikten hemen sonra aleyhinde harekete geçen Salomon Reinach, söz konusu metnin aslında "önemsiz birkaç değişiklikle yarım asırdan beri Yunanistan'da uygulanan kısıtlayıcı ve yasaklayıcı kanunların bir kopyasından ibaret olduğunu kaydetmişti. Bu durumda, en önemli özelliği yurtdışına eser ihracını kesin bir şekilde yasaklaması olan Yunan mevzuatını 1870'lerden beri takip eden bir bürokratın oğlunun birkaç sene sonra 1834 tarihli bir Yunan kanunundan esinlenmiş olduğu aşikâr olan bir yönetmelik hazırlaması tesadüf değildi. Edhem Paşa'nın o tarihlerde merkezde ve Dahiliye Nezareti gibi önemli bir görevde olması da oğluna destek vermenin ötesinde fikir de vermiş olabileceğini kuvvetle muhtemel kılmaktadır.

Osman Hamdi'nin almış olduğu destek ne olmuş olursa olsun, 1884 senesinin Şubat ayında amacına nihayet ulaşmıştı. Osmanlı topraklarında çıkmış ve çıkacak bütün eserlerin devlete ait olduğunu tescil edip yurtdışına çıkışlarını kesin bir

şekilde yasaklayan nizamname, çoğu yabancı arkeolog tarafından dehşetle karşılanmıştı. Fransız hükümeti yeni mevzuattan haberdar olduğu anda Finikeliler üzerine yapmış olduğu çalışmalarla ün salmış olan tarihçi, arkeolog ve filolog Ernest Renan'dan bir rapor istemişti. Renan'ın raporu son derecede sertti: "Türk hükümetinin bilimsel meseleler konusundaki çocuksu fikirlerinin üzücü bir işareti olan bu yönetmelik, eski eser araştırmalarının tarihinde kara bir gün olarak hatırlanacaktır". Ancak bu konudaki en sert eleştiriler, Osman Hamdi'yle birkaç sene önce ortak bir çalışma neticesinde Çinili Köşk'ün eserlerinin kataloğunu hazırlamış olan Salomon Reinach'tan gelmişti. Kendi aktardığı üzere daha 1882'den beri Osman Hamdi'nin böyle bir niyeti olduğunun farkında olan Fransız arkeolog, korktuğu başına gelince kâğıda ve kaleme sarılarak mücadele etmeye başlamıştı. Yeni nizamnamede onu en çok rahatsız eden maddeler, ihracı kesin bir şekilde yasaklayan sekizinci madde, harabelere mulaj çıkartma dahil her türlü müdahaleyi yasaklayan beşinci madde, kazı güvenlik harcamalarına ilâveten arkeologlardan talep edilen izin harçlarını düzenleyen on sekizinci madde gibi belli noktalardı. Fakat bütün bunların ötesinde Reinach yeni düzenlemenin ruhuna karşıydı. 1874 nizamnamesini bile fazla kısıtlayıcı bulduğu düşünülürse, onun gözünde meselenin gerçekten ne kadar ciddi bir boyuta varmış olduğunu anlamak kolaylaşır.

Salomon Reinach'ın esas iddiası, eski eserler konusundaki kısıtlayıcı mevzuatın kaçınılmaz olarak arkeolojinin bilimsel ilkelerini zedeleyen sonuçlar doğurduğu, hatta eserlerin önemli bir kısmının yok olmasına neden olduğuydu. Reinach'a göre eserlerin ihracı ve ticareti yasaklandıkça, kaçakçılık ve kaçakçılığın gereği olan eser parçalanması giderek artıyordu. Eserler yurtdışındaki yüksek fiyatların çekim gücüyle kaçırılıyor, daha kolay kaçırılabilmek için kırılıyor, gerçek menşeleri gizleniyor, velahsıl arkeolojinin ihtiyaç duyduğu nitelikteki eserler ve onlarla ilgili bilgiler büyük ölçüde kayboluyordu. Buna ilâveten yerel halkın cehaleti ve hırsı, hazine arayıcılığını tetikliyor, en ufak lahit veya heykel bile içinde altın veya kıymetli eşya bulunduracağı düşüncesiyle parçalanıyordu. Bütün bunların aksine, eğer tam bir serbesti bırakılsa, bütün eserler gizlenmeden, kırılmadan, kaybolmadan en iyi pazara doğru akacak, zaten devlet desteğiyle en zengin alıcı konumundaki müzeler ve onlara çalışan arkeologlar en mükemmel hasatı toplayacaklardı.

Reinach'ın akıl yürütmesi bir dereceye kadar mantıklıydı. Bahsettiği sakıncaların çoğu gerçekten de kaale alınması gereken ciddi sorunlardı: kaçakçılık, yağmacılık gibi olguların yanında harabelerin kireç ocaklarında veya yol yapımında kullanılması da hâlâ sıkça rastlanan olgulardı. Ancak Reinach'ın mantığının en illetli tarafı, bazen ırkçılığa varabilen boyutlarda bir Doğu-Batı, Osmanlı-Avrupalı ayrımı üzerine kurulu olmasıydı. Reinach'ın istediği türden bir serbest piyasa durumunun yaratılması hâlinde kaçakçılığın ve diğer kayıpların bir dereceye kadar azalacağı doğru olabilirdi ama bir başka gerçek de eserlerin artık hiç bir engel tanımadan ve sistematik bir şekilde para, imkân ve merakın birleştiği Avrupa ve Amerika müzelerine doğru akacağıydı. Reinach aptal değildi ve bunun farkındaydı. Zaten gizlemek ihtiyacını da duymuyordu, zira onun gözünde meşru olan dünyanın kültürel işbölümünde bütün bu eski eserler Avrupa'nın ortak kökenine bağlandığı için onun hakkıydı. Osmanlıların bunlarla uğraşmaları bile saçmaydı: Yapmaları gereken kendi geçmişlerine ait — yani İslami ve Osmanlı — olan eserleri toplayıp koruma altına almaktı:



1884 Asar-ı Atika Nizamnamesi kitapçığının Bursa Maarif Müdürü Azmi Bey'e ait nüshası. *Meriyet-i ahkâmına bu kere bi'l-istizan irade-i seniyye-i hazret-i padişahi müteallik ve şeref-sudur buyurulmuş olan Asar-ı Atika Nizamnamesidir*, İstanbul, 1301/1884. İstanbul Arkeoloji Müzeleri kütüphanesi.

> Her milletin vazifesi, kendi geçmişinin anıtlarını saygıyla toplamak, kendi sanatının ve tarihi büyüklüğünün izlerini yıkım ve kıyımdan korumaktır. Bir ülke Türkiye gibi tek bir ırkın hükümranlığındaki birbirinden farklı ırklardan oluşunca hükümetin görevi, her bir ırkın kendi tarihini korumasına ve sadece kendi geçmişiyle ilgilenmesine imkân tanımaktır. Rumlar, Ermeniler, Bulgarlar kendi kiliselerinin bakımın üstledikleri gibi isterlerse ayrıca eski eser müzeleri kurabilirler.

Bu mantığa göre Yunan ve Roma geçmişiyle alâkası bulunmayan Osmanlılar, bir an evvel bu eserlerden kurtulup *kendi* eserlerini toplamaya başlamalıydılar:

> Elinde olan ya da sahibi olduğu topraklarda yatan Yunan ve Roma eski eserlerine gelince, Osmanlı Devleti bunlara aşağı yukarı Fransa'da molozlara baktığımız gözle bakmaya hakkı vardır. Bunlar istifade edebileceği ve nakde çevirebileceği değerlerdir. Devlet her iki veya üç senede bir mülkiyetine giren bütün eski eserleri açık artırmayla satılığa çıkarsa, İstanbul'da bütün Avrupa müzelerinin temsil edildiği parlak müzayedelerin ardı arkası kesilmez, bunlardan elde edilen parayla da yıkık camiler tamir edilir, gerekirse çoktan denizleri aşıp ülkeyi terk eden değerli silahlar, Kütahya ve Bursa çinileri, ve eski Türk sanatının birçok daha yadigârı Avrupa'dan geri alınır.

Kısacası Reinach, Osmanlıları — ve özellikle nüfusun Müslüman kesimini — Avrupa'nın mirasına ortak görmediğinden kendince ideal bir işbölümü teklif ediyordu. Osmanlı topraklarında çıkan eserler Avrupa'ya satılacak, bu para da imparatorluğun kronik finansman ihtiyacını karşılayacağı gibi istendiği takdirde kendilerine ait gördükleri eser ve kültürel değerlerinin satın alınması için kullanılabilecekti. Bunun tersi bir durumda, yani Osmanlı mevzuatı ülkedeki eserleri yerinde koruma mecburiyeti ve ihraç yasağı getirdiği takdirde, bütün eserler ya kaçakçılık kanallarına yönelecek, ya da yok olmaya mahkûm olacaktı, zira Batılıların gerçekleştirdiği işlemleri Osmanlılar gerçekleştirmekten acizdiler. Bunun gerektirdiği ne altyapıya, ne maddi imkânlara, ne de bilimsel ehliyete sahiptiler; eserler

1834 tarihli Yunan eski eser kanunun yer aldığı Resmi Gazete'nin kapağı ve kanunun başladığı sayfa. "Νόμος περί των επιστημονικών και τεχνολογικών συλλογών, περί ανακαλύψεως και διατηρήσεως των αρχαιοτήτων και της χρήσεως αυτών. Gesetz, die wissenschaftlichen und artistischen Sammlungen des Staats, ferner die Auffindung und Erhaltung der Alterthümer, sowie deren Benützung betr.", Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος. *Regierungs-Blatt des Koenigreichs Griechenland*, 22 (16/28 Haziran 1834).

ΕΦΗΜΕΡΙΣ
ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ
ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ.

REGIERUNGS-BLATT
DES KOENIGREICHS
GRIECHENLAND.

Αριθμ. 22 — 1834 — Ν. 22

ΕΝ ΝΑΥΠΛΙΑ, τη 16 Ιουνίου. — NAUPLIA, 28 Juni.

ΟΘΩΝ
ΔΙΑ ΧΑΡΙΤΟΣ
ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ,

OTTO
VON GOTTES GNADEN
KOENIG VON GRIECHENLAND.

üzerinde herhangi bir hak iddia edemedikleri ve ülkelerinin müzelerini zenginleştirmek için eser alamadıkları takdirde ise yabancılar bu pahalı uğraştan ellerin eteklerini çekeceklerdi. İlginçtir ki o tarihlerde herhangi arkeolojik bir girişimin sadece bilim uğruna yapılması ve dolayısıyla kazıyı gerçekleştiren ülke veya kuruma eser sağlamaması tamamen abes görülüyordu.

Reinach'ın bu iddialarının ne kadar yanlı, hatta bir dereceye kadar ırkçı ve ayırımcı olduğu aşikâr olmakla birlikte, bazı açılardan neden bu denli menfi bir mantık yürüttüğünü de anlamaya çalışmak lazımdır. Bu düşünceye hakim olan Doğu ile Batıyı birbirinden kesin bir çizgiyle ayrılmış ve birleşemeyecek kadar farklı gören derin bir Oryantalizmi bir kenara bırakacak olursak, Fransız arkeoloğu bu kadar keskin çözüm önerilerine doğru itecek türden nedenler de yok değildi. Osmanlı idaresi henüz yeni yeni eserler konusunda belirli bir hassasiyet göstermeye başlamıştı. O tarihe kadar mevcut eserleri tekrar kullanarak veya dönüştürerek — özellikle kireç ocaklarında — çok sayıda tarihi alan ve eser çok ciddi bir tahribata tabi tutulmuştu. Diğer taraftan Avrupalı gezgin ve diplomatların istedikleri parçaları alıp götürmeleri konusunda genellikle son derecede laçka bir tutum sergilenmiş, çoğu zaman da söz konusu eserlerin herhangi bir önem ve mânâsı olmadığı açık açık söylenmişti. Kısacası takriben bir yüzyıldır korumacılık ve arkeolojik araştırma konusunda herhangi bir şey yapmamış, hatta tam tersine birçok yıkıma vesile olmuş olan bir devletin birden bire bütün politikasını değiştireceğini düşünmek anlaşılır bir şekilde pek inandırıcı değildi. Bu durumda Reinach'ın gözünde bu nizamname, Batılıları kazılardan men ettiği gibi yerine bir alternatif getirmeyeceğinden ülkedeki eser ve kültürel zenginlikler vahşi bir kanunsuzluğa terk edilecekti.

İşin ilginç tarafı, kendisiyle aylar süren ortak çalışmasına rağmen Reinach, Osman Hamdi'ye bu konuda en ufak bir güven duymuyordu. Kanun çıkar çıkmaz New York'taki *The Nation* dergisine yolladığı mektupta bu konudaki analizi son derecede sert ve olumsuzdu:

> Bir sadrazamın oğlu olan Hamdi Bey, Doğu arkeolojisinden Batı bilimini dışlamak konusundaki girişimine kimsenin karşı çıkmayacağını çok çabuk anladı. En düzgünleri bile mânâdan yoksun birkaç neden onu ve arkadaşlarını bu yolu takip etmeye ikna etti: İlki, Hamdi gibi Fransa'da eğitim görmüş olsa bile her Türkün kalbinde yatan baskın bir his olan medeni Avrupa'ya karşı duyulan nefret; ikincisi ise Avrupa medeniyetinin dış görüntüsünü taklit etmek konusundaki adeta çocuksu arzu.

Bütün bunlar, Osman Hamdi Bey'in uzun vadedeki başarısının ne denli büyük olduğunu göstermek açısından önemlidir. Geçmiş mesai arkadaşına kadar kimsenin kabul etmediği ve üstelik hiç bir şekilde uygulanabilir görmediği bir mevzuatı getirerek mevcut düzeni bozmuş, dönemin en güçlü aktörlerinin menfaatlerini doğrudan tehdit etmişti, ancak bu hareketinin arkasını getirmeyi de bilmişti. Bir taraftan müzeyi geliştirerek, diğer taraftan kurumu adına kazı gerçekleştirerek meşruiyet kazanmış, ancak aynı zamanda da karşısına almış olduğu kişileri geri kazanmak için insan ilişkilerini ve bilimsel ağını geliştirmeyi ihmal etmemişti. 1887'deki Sayda kazısı ve bu kazıdan elde edilen lahitler, 1891'de yeni müzenin açılışı, 1892'de Sayda ile ilgili eserinin yayımlanması ihtiyaç duyduğu görünürlük ve meşruiyeti kazanmasına imkân vermişti. Daha 1887'de Sayda keşfinden hemen sonra, üç sene evvel kendisini çocuklukla suçlayan Ernest Renan artık onu kutlamak durumunda kalmıştı. Kısa bir süre içinde durumu tekrar normale döndürmeyi başaran Osman Hamdi bu sayede başka şartlar altında kesinlikle kabul edilmeyecek sertlikte ve katılıktaki bir mevzuatı yürürlükte tutmayı başarmıştı. Taraflı ticaret antlaşmalarından yıkıcı borç mukavelelerine, başarısız barış müzakerelerinden ezici kapitülasyonlara kadar mütemadiyen aleyhine işleyen bir mevzuata uyum göstermek zorunda kalan Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa devletleriyle ilişkilerinde belki de şartları tamamen kendi yararına olan tek kanunî metni niteliğindeki 1884 Asar-ı Atika Nizamnamesi bu istisnai konumuyla özellikle dikkat çekmektedir.

1884 nizamnamesi 1906 yılında getirilen bazı değişikliklerle daha etkin hâle getirilmiş ve özellikle İslami eserleri kapsayacak şekilde genişletilmiştir. Ancak özü itibarıyla 1884 metninin 1973 senesine kadar geçerliliğini koruduğu ve dolayısıyla da yazıldığından kırk yıl sonra kurulacak olan bir ulus devletin — üstelik de korumacılığı şiar edinen bir ulus devletin — ihtiyacını karşılayabildiği düşünülürse, bu metnin ne derecede radikal bir değişim getirmiş olduğunu anlamak kolaylaşacaktır.

Kaynakça. (BOA, HAT 237/13169, 1799), (BOA, HAT 230/15015, 1799), (BOA, HAT 1277/49548, 1810), (BOA, HAT 1277/49548, 1811), (BOA, HAT 943/40671, 9 Ağustos 1826), (Nomos, 1834: 184-190), (BOA, İ.Ş 11/547, 1863-1869), (Asar-ı Atika, 1869), (*Levant Times*, 19 Mart 1869; 22 Mart 1869), (Asar-ı Atika, 1874a), (Asar-ı Atika, 1874b), (Reinach, 1883a), (BOA, A.]MKT.MHM., 763/22, 1882-1883), (BOA, İ..MMS, 78/3401, 22 Şubat 1884), (Asar-ı Atika, 1884a), (Asar-ı Atika, 1884b), (AMAE, B 47 10, Renan'dan Milli Eğitim Bakanına, 31 Mart 1884), (Antiquities, 1884), (Bent, 1887), (Bent, 1888a), (Bent, 1888b), (Reinach, 1891: 46-61), (Hamdi ve Reinach, 1892), (Deschamps, 1894: 156-157), (Rassam, 1897: 54-58), (Caillard, 1900), (Hilprecht, 1903: 201-206), (Davis, 1906: 358), (Reinach, 1910), (Pottier, 1910: 73-74), (Chamonard, 1920: 81-82), (Ogan, 1938a), (Cezar, 1971), (Paksoy, 1993), (Cezar, 1995: 327-333, 536-537).

ASIM PAŞA. *1827-1886 tarihleri arasında yaşamış Osmanlı devlet adamı.* » **KARİKATÜR**

ASSOCIATION DES ARTISTES PEINTRES, SCULPTEURS, ARCHITECTES, GRAVEURS ET DESSINATEURS. *1844 yılında Paris'te Baron Taylor tarafından ve ressam, heykeltraş, mimar gibi sanatçıların yararına kurulmuş dernek.* » **PARİS**

ATÖLYE. *Fransızca* atelier *kelimesinden alınmış, bu yüzden bazen "atelye" diye yazılan, bir sanatçı ve özellikle ressamın çalıştığı ve ürettiği mekâna verilen ad.*

Osman Hamdi'nin atölyesi, veya daha doğrusu atölyeleriyle ilgili çok az ve bölük pörçük bilgilere sahibiz. Bazı anlatımlardan ve mevcut birkaç fotoğraftan çıkarsama yoluyla en azından ressamın Kuruçeşme'deki yalısındaki atölyesinin neye benzediğini az çok kestirmek mümkündür.

Kuruçeşme'deki atölyeyi yüzeysel bir şekilde de olsa tasvir eden ilk kaynaklardan biri, Osman Hamdi'ye epeyce husumeti olan Theodore James Bent'tir. Bent'in anlattığına göre yalıya girip üst kata çıkıldığında merkezi bir sofanın bir tarafında harem dairesi, diğerinde ise selamlık yer almaktaydı. Ancak alafranga usulün benimsendiği evde harem Naile Hanım tarafından salona çevrilmiş, selamlık ise Osman Hamdi tarafından atölyeye dönüştürülmüştü:

> Pencerelerden her türlü teknenin doldurduğu hareketli suları ve karşı yakadaki Anadolu sahillerini görebiliyorsunuz; her sanatçıya ilham verebilecek bu manzarayla Hamdi Bey hazretleri çok gurur duyuyor. Odaların duvarları nefis bir sanat eserleri karışımıyla süslenmiş — Rodos çinileri, Şark işlemeleri, çiniler, ve seçilmiş Tanagra heykelcikleriyle Yunan sanatının başka hazineleriyle dolu raflar. Kısacası Hamdi Bey hazretleri, karmakarışık obje toplayan bir koleksiyoncunun kalbini mutlulukla dolduran herşeyi topluyor ve muhakkak ki kendi koleksiyonlarını oluşturmakta avantajlara sahip.

Bent'in söylediklerinden çok net bir fikir edinmek mümkün değil. Müze müdürlüğünün koleksiyonculuğuna fayda sağladığı türünden Bent'in tipik imalarının dışında, etrafın bir obje karmaşasıyla dolu olması, o dönemde "Rodos çinisi" adıyla bilinen İznik çinilerinin varlığı veya geleneksel bir yalının modern bir kullanıma uyarlanmış olması gibi ayrıntılar önemli ipuçları oluşturmaktadır.

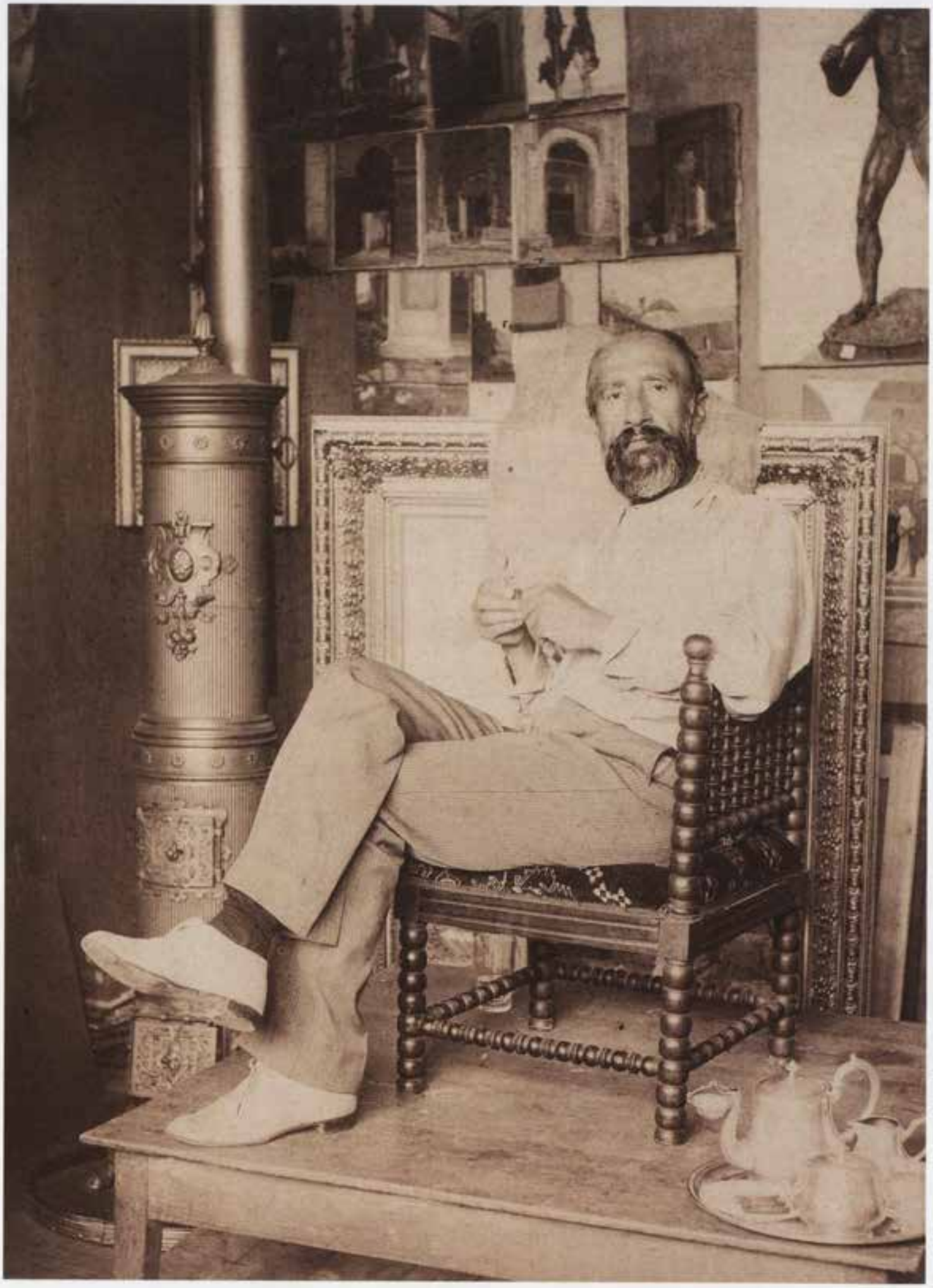
Atölyenin en ayrıntılı tasviri 1906 yılında yalıyı ziyaret etmiş olan meşhur gazeteci Ahmed İhsan [Tokgöz] vermektedir. *Servet-i Fünun* dergisinin 22 Kasım 1906 tarihli sayısının önemli bir kısmını Osman Hamdi Bey'e ayırmış olan Ahmed İhsan, alafranga "atelye" ve alaturka "resimhane" tabirleriyle isimlendirdiği atölyeyi birkaç paragrafta anlatmaktadır:

> Hamdi Beyefendi hazretlerinin hücre-i iştigalleriyle (çalışma odalarıyla) resimhaneleri Kuruçeşme'de kâin sahilhanelerindedir (yalılarındadır); kendileri her gün gayet erken kalkıp doğru Müze-i Hümayun'a gelerek her an ve daima terakki etdirdikleri bu müessese-i âliyenin vezaifiyle (vazifeleriyle) meşgul ve oradan da Düyun-ı Umumiye İdaresi'ne azimet itiyadında (gitme alışkanlığında) bulunduklarından devlethanelerinden mufarakatlarından (ayrılmalarından) evvel yetişebilmek üzere makinalarımızla camlarımızla bir gün gayet erken Kuruçeşme'ye geldik. Saat henüz bire gelmemişidi. Ressam-ı şehîr (meşhur ressam) bizden çok evvel kalkmış idi; Kuruçeşme pişgâhında (önünde) daima lenger-endaz (demirli) yelken sefaini[ni]n (gemilerinin) direkleri ve halatları arasından Beylerbeyi Çengelköyü sevahiliyle (sahilleriyle) dağlarının zümrüdin levhalarına (zümrüt renkli tablolarına) ve denizin reng-i kebudisine (mavi rengine) nazır olan hücre-i iştigalleri pencereleri karşısına mevzu (konmuş) yazıhane başında oturmuşlar, ilm-i asar-ı atikaya müteallik (arkeoloji konusunda) bir kitabın tedkikatına dalmışlar idi. İşte fotoğraf makinamızın ahz ü zabt etdiğimiz manzara tıbkı bu hal-i iştigali gösterir.
>
> Sonra, yalının üst katında, cebhe pencereleri şimale nazır binaen aleyh tenevvür-i şemsisi (güneş ışıklandırması) ressamlık fennine mutabık (ressamlık sanatına uygun) bulunan « atelye »ye çıkdık; burası gayet cesim (büyük) olduğu halde, dört köşesine doldurulmuş ressamlık nümuneleri, muhtelif elbiseler eşya ile mâlamal (dopdolu) idi. Bir kenarda ressam-ı şöhret-şiarın bu sene resmeyldiği büyük tablo na-tamam duruyor idi ki bu tabloyu kısmen münderic (içeren) fotoğrafımız meyanında müşahede eyliyorsunuz. Orada gördüğünüz merdiven başı Çarşı içinde eski bir handa Hamdi Beyefendi hazretlerinin bizzat gidip yaptıkları bir « etüd »den büyütülmüştür; elbise-i Şarkiyeyi lâbis delikanlı ise, tablonun zaman-ı tersiminde şu içinde bulunduğumuz atelyeye giydirilip nümune ittihaz edilen (örnek alınan) bir modeldir.
>
> Atelyenin bir köşesindeki cesim bir yazıhane ustünde şehrimizin ve sair Memalik-i Şahane (Osmanlı) şehirlerinin muhtelif köşelerinde resmedilmiş ve bilâhare böyle büyük tablolara zemin olmak üzere hazırlanmış « etüd »ler; duvara üst üste dayatılmış birçok tablolar... Rafların üzerini doldurmuş muhtelif libas (elbise), eşya ve avani (kaplar)... Kenarda kutularla boyalar, lâ-yuad (sayısız) fırçalar... İşte üstad-ı muhterem Avrupa sanayi-i nefise sergilerinde mazhar-ı kabul ve takdirat olan tablolarını; şu tavsifini etmeğe çalışdığımız resimhanede vücuda getirmişlerdir. Bütün bu tablolar el-yevm (bugün) Garb müştakan-ı asar-ı nefisesinin (sanat meraklılarının) eydi-i ihtiramında (saygılı ellerinde) bulunmakdadır.

Aynı Ahmed İhsan, çok daha geç bir tarihte, 1930'da, *Matbuat Hatıralarım* isimli otobiyografik eserinde geriye dönüp o günlere baktığında gene Osman Hamdi Bey'in atölyesi aklına gelmişti. Bu defa herhangi bir ayrıntı vermeden, bu atölyenin ne derecede korunaklı ve ulaşılmaz bir yer olduğunu vurguluyordu:

> Beni resim atelyesine götürürdü. Atelye yalının iç tarafında gizli idi. Hamdi Bey burada tablolarını herkesten gizli yapar, Avrupa'ya sevkederdi ve oraya değme adamın ayağı giremezdi. Çünkü taassup ejderinden korkardı.

Atölyenin bu kısa anlatımları dışında bir de bazı görüntülerinden istifade etmek mümkündür. Ahmed İhsan, dergisi



Osman Hamdi Bey atölyesinde, yakl. 1900. Ömer M. Koç koleksiyonu.

Servet-i Fünun için yaptığı röportaj esnasında fotoğraf da çektiğini söylemekte, hatta atölyede çekilen bir fotoğrafa derginin sayfalarında yer vermekteydi. Ne var ki söz konusu fotoğraf, 1908'de bitecek olan *Keskin Kılıç* tablosunun — bugün *Silah Taciri* diye bilinen tuval — önünde elinde paleti ve fırçalarıyla poz vermiş Osman Hamdi'den başka pek bir şey göstermemekteydi. Zeminin bir tür hasırla kaplı olduğu ve başka tuvallerin duvara yaslanmış bir şekilde durduğu dışında mekân hakkında pek bir şey söylemek mümkün değildir.

"Müze-i Hümayun müdiri atufetlü Hamdi Beyefendi hazretleri resimhanelerinde". Ahmed İhsan [Tokgöz], "Hamdi Beyefendi Hazretleri", *Servet-i Fünun*, 32/813 (9 Teşrin-i Sani 1322 / 22 Kasım 1906), s. 105.

٨١٣ نومرو ثروت فنون صحيفه ١٠٥

موزهٔ همایون مدیری عطوفتلو حمدی بك افندی حضرتلری رسمخانه‌سنده
Hamdy Bey dans son atelier de Peintre.

اوچ مسئولر .

شیمدیکی حالده بو خدمتلرینه دوچار اولانلره یکدن عسکر اویغون توصیه اولنه‌مز . یکدن اول استراحت اجنبی سویله‌یه‌لیم . یعنی اوزاغش اولامق ایچون برایکی سنه عضملرینه‌جکلری خلاصه ایدیلم : عضم زمانی قان‌میدانه وعضم بوروایه‌طوغرو کیدر اعضای سائره یالنسز قالیر . بالخاصه دماغك تقدیمنه خدمت ایدن قان دامارلری دارالیر . اوحالده دنیه‌بیلیرکه میدانه کیدنجك اولان قانك هرهانکی برمیکه اولورسه اولسون حائز بر عضوه کیتمسنه سبب اولان هرشیء عضمی کوجلندیرر .

شوسوزلر اجمال اولورسه دنیه‌بیلیرکه یکدن عسکرلوقوی مع‌ایدنلره‌دوار ، توصیه‌ایدنلره‌دوار . هرایکی طرفك مطالعاتنده اکلاشلمسی لزومی وقائدلی نقطه‌ده تصادف اولنور .

دوکتور ممدوح حمدی

برهوا ایچنده پارچه کریپلر دولاشیرلر ، وجودی بك بورمیان خفیف الی ایشلرله مشغول اولورلر ویویه‌یه حرکتده محتاجدرلر . بعض کسه‌لرده واردرکه الرك وطرزدهکی مسافهٔ عضلیه‌سی قان دامارلری ایچون براساز حکمنه کچر ، لکن مسافهٔ دماغیه مضردر ، معمه دولو ایکی فکر آموده بولندیرر . یکدن عسکر باصلغری اوزاغرق یانی مطالعه وضعمده اولدیغی حالده رقابه اورزیه یاصلانق ، برآز استراحت ایتك . بالاخره خفیفجه حرکات بدنیه‌ده بولنق توصیه اولنه‌بیلیر .

مسافهٔ دهبه ایله مشغول اولانلرك یکدن عسکر اویوب اوچ‌دامارلی مسئله‌سی حل ایتك یه کدیلرینك یاقجق شیدر . مثلا یونیفورملرینك ، یارم ساعت قدر یکدن عسکر اویورلرده اوبلدقاری زمان استراحت طویلارنه‌یاندیره‌رك آغیرلق برسرسملك حس ایتزلر ایسه اویوسونلر ، بالعکس اوبلدقدن عسکر اغر یاپلقلرینه‌یالوب قورو یولورلر ، وجودده برقیرغاق حس اولورسه

Yakın bir tarihe ait olduğu Osman Hamdi'nin görüntüsünden anlaşılan diğer bir fotoğraf ise çok daha zengin bir bilgi kaynağı niteliğindedir. Bu fotoğrafta Osman Hamdi, atölyesinin bir köşesinde, ahşap bir masanın üzerine yerleştirilmiş bir sandalye veya küçük koltuğun üzerinde oturmaktadır. Masanın solunda bir soba, üzerinde ise bir çay takımı yer almaktadır; fakat asıl ilginç olan, ressamın arkasındaki duvarda asılı olan çok sayıdaki resim ve fotoğraftır. Tam arkasında ağırca işli bir çerçeve içinde olduğu anlaşılan tablonun ne olduğu maalesef anlaşılamamaktadır; ancak onun arkasında yarı gizli kalmış olanın *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın* adıyla bilinen 1897 tarihli tablo olduğu açıkça görülmektedir. Bu nedenle de fotoğrafın en erken bu tarihte çekilmiş olduğunu, en geç de birkaç sene sonrasına ait olabileceği akla gelmektedir. Duvardaki diğer imajlar ise fotoğraf hissi vermektedir. Osman Hamdi'nin başının tam arkasındaki kubbeli bina görüntüsünün bir tabloya konu olmuş olan Gebze'deki Çoban Mustafa Paşa külliyesi olduğu aşikârdır. Bir üst sıradaki resimlerin sağdan ikincisinin ise birçok tablosunda kullanmış olduğu Bursa'daki Muradiye Camii'nin kapısı olduğu anlaşılmaktadır. Diğer resimler ise tam seçilemiyorsa da cami ve türbe içleri, şadırvan, ve abidevi kapılar temsil ettikleri anlaşılmaktadır.

Bu iki fotoğrafın maalesef birbiriyle herhangi bir örtüşen noktası olmadığından, aynı mekânın iki ayrı köşesi olup olmadığını kesinlikle söylemek mümkün değilse de, büyük bir ihtimalle öyle olduğunu düşünmek gerekir. Bazı tabloları için kendine veya oğluna poz verdirerek çektirmiş olduğu fotoğrafların da bu konuda pek fazla bir yardımı bulunmuyor. Çok mevzii bir şekilde çevkilmiş olan bu fotoğrafların bazı detaylarından — mesela *Okuyan Genç Emir* için çekilen Edhem Hamdi fotoğrafındaki yer döşemesinden — atölyede çekilmiş olduklarını anlamak mümkünse de tespitler bunun ötesine gidememektedir. Bu konuda en çok ayrıntı içeren ve Osman Hamdi'nin *Çocuklar Türbesinde Derviş*'teki pozunu canlandıran fotoğrafta ise bir sandık ve açık kapının ardında atölyenin önünde olduğunu varsayabileceğimiz trabzanlı bir sahanlık ve merdiven seçilmektedir. Bunun Bent'in bahsettiği zemin katından orta sofaya çıkışı sağlayan merdiven olduğunu tahmin etmek mümkündür.

Osman Hamdi'nin Eskihisar'daki evinde de bir atölyesi olduğu, bunun evin dışındaki tek katlı kâgir müştemilatta yer aldığını bilinmekle birlikte, içinin herhangi bir görüntüsü bulunmamaktadır. Buna ilâveten Eskihisar'daki evinin civarında açıkhavada sıklıkla resim yaptığı, bunun için sadece bir şövale ile bir tabureden istifade ettiği mevcut resimlerden anlaşılmaktadır.

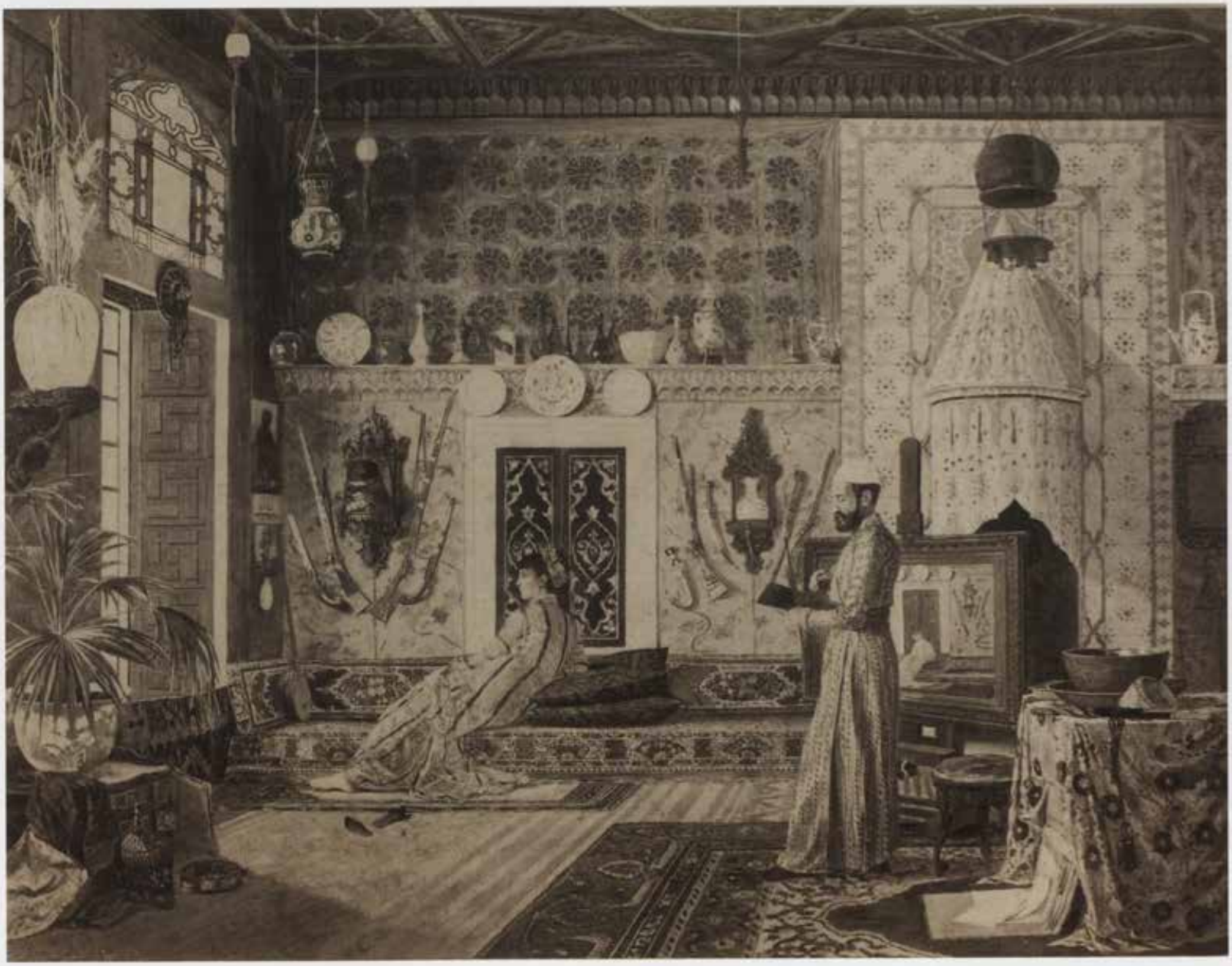
Osman Hamdi'nin atölyesiyle ilgili ele alınması gereken son bir belge ise ressamın 1880 yılı civarında yapmış olduğu anlaşılan ama bugün kayıp olup sadece fotoğrafı günümüze gelmiş olan bir tablosudur. Bu tabloya *Ressam Çalışırken* veya *Ressamın Atölyesi* gibi çeşitli isimler takılmıştır; gerçekten

Osman Hamdi Bey atölyesinde, *Keskin Kılıç* tuvalinin önünde, Phébus fotoğraf stüdyosu, 1906. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

de tuvale bakıldığında elinde paleti ve fırçasıyla şövalesinin başında duran bir ressam, genişçe ve kalabalık bir şekilde döşenmiş ve dekore edilmiş bir odada, sedire yarı uzanmış vaziyetteki kadının resmini yapmakta olduğu göze çarpar. Osman Hamdi'nin birçok tablosundaki gibi erkek karaktere kendi hatlarını vermiş olduğu dikkat çekicidir. Ancak genellikle kendini hayali ve belirsiz bir geçmişteki bir Doğulu tip olarak resmederken bu tabloda kendini ressam olarak, yani *gerçekten ve o an* olduğu gibi resmetmiş olması son derecede şaşırtıcıdır. Bu durumdan hareket edilerek, sahnelenen görüntünün kendi atölyesine ait olduğunu düşünmek mümkün olmaktadır. Etrafta görülen eşya kalabalığı ve bunların arasında Osmanlı eserlerinin çokluğu da dikkat çektiği gibi, Bent'in tasvirindeki karmaşayı hatırlatan bir durum söz konusudur: İznik çinileri, muhtelif kandiller, silahlar, kavukluklar, miğferler...

Hemen söylemek gerekir ki bu tabloda resmedilen mekânın Osman Hamdi'nin atölyesi veya evinin herhangi bir odası olması hemen hemen imkânsızdır. Dört metreyi bulan tavan yüksekliği, tavandaki ahşap tezyinat, süslü yüksek pencere, duvar boyunca görünen çini panolar ve ancak Topkapı Sarayı'nda rastlanabilen türden çini kaplı davlumbazlı ocak gibi unsurlar, değil Osman Hamdi'nin oturmuş olduğu Haydarpaşa ve Kuruçeşme'deki evlerinde, babasının Kantarcılar'daki konağında bile rastlanmayacak türdendir.

Osman Hamdi Bey,
Ressam Çalışırken, yakl. 1880.
Sébah et Joaillier'nin
cam negatifinden, 18 x 24 cm.
İstanbul Alman Arkeoloji
Enstitüsü Fotoğraf Arşivi,
n° 8067.



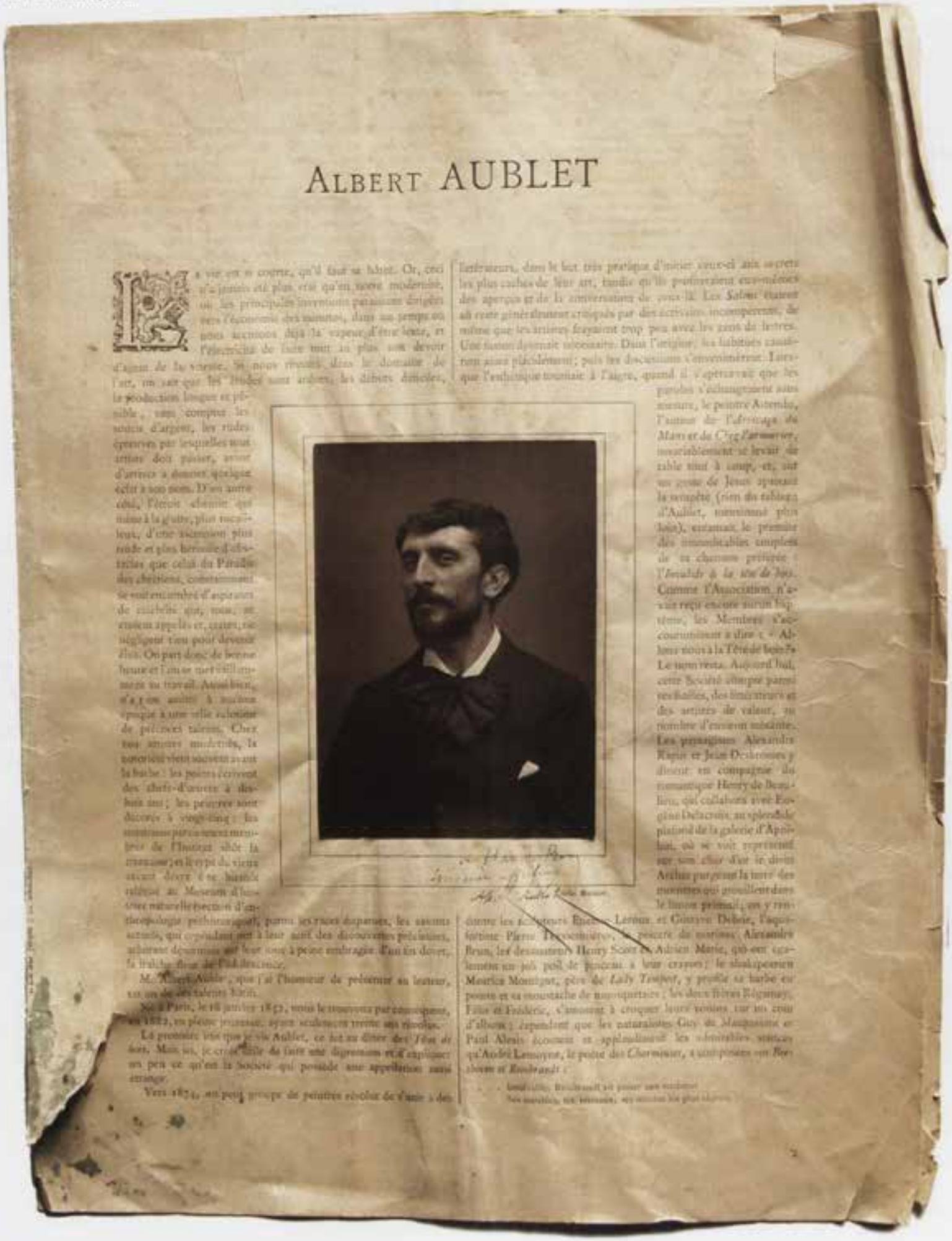
Ona mukabil, hayali olduğu anlaşılan bu mekânda yer alan ve birçok tabloda tekrar kullanılan objelerin büyük bir kısmının gerçekten Osman Hamdi'nin elinde olmuş olabileceğini düşünmek gerekir. Bunların başında çini ocağın önünde tavandan sallanan ve çok benzerine Bursa Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde rastlanan, *Saçlarını Taratan Kız* (1881) ve *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar* (1881) tablolarında da görülen Memlûk dönemi pirinç kandil gelmektedir. Keza, daha ileri tarihlerde *Halıcı Acem* (1888) ve *Keskin Kılıç* (1908) tablolarında da kullanılan miğfer, bu tablonun sol alt köşesinde, tüfek ile kalkan ise duvarlara asılı vaziyette görülmektedir. Kısacası, Osman Hamdi'nin daha sonraki tablolarında da yer alacak birçok Osmanlı ve İslamî eşyanın bu tabloda hayali olarak da olsa temsil edilen atölyede yer alması, ressamın tekniği açısından olduğu kadar, dönemleme açısından da önemlidir. Gerçeten de fotoğraftaki atıftan *en geç* 1880'de yapılmış olduğu anlaşılan bu tablonun Osman Hamdi'nin müze müdürlüğünden *önce* gerçekleştirilmiş olması, söz konusu objelerin kendi koleksiyonuna ait olmuş olduğunu daha da muhtemel kılmaktadır.

Bu tabloda belki de en sorunlu unsur, ressamın kendini resmediş şekliyle bağlantılıdır. Daha önce de söylendiği gibi, Osman Hamdi tuvallerinde kendini model olarak çok sık, hatta bazılarında birkaç kere kullanmıştır. Ancak bütün bu "otoportre"lerin ortak noktası, resmin yapılış tarihinden açık bir şekilde ayrışan belirsiz ve hayali bir geçmişte yer almalarıdır. Oysa bu tabloda ressam kendisini gerçek uğraşını zamanında gerçekleştirirken göstermiştir. Bu durumu izah etmek için herhalde öncelikle bu tablonun Osman Hamdi'nin kendini eserlerinde kullanmasının bilinen *ilk* örneğidir. Dolayısıyla bu durumu daha sonra oluşacak olan bir alışkanlıktan sapma yerine, sonradan devam ettirmeyeceği bir tarzın ilk ve belki de son örneği olarak değerlendirmek gerekir. Burada daha şaşırtıcı olan, ressamın kendini entari ve takkeyle, yani "çağdaş" bir İslami kıyafette resmetmiş olmasıdır. Şark kıyafetlerini sadece tarihi ve oryantalist tuvallerine saklarken gerçek hayatta her zaman alafranga kıyafette görmeye alıştığımız Osman Hamdi'nin kendini ressamlık gibi Batılı uğraşının başında Doğulu bir ev kıyafetiyle göstermiş olması muhtelif şekillerde yorumlanabilir. Bir taraftan aslında kendi evinin içinde bu tür bir kıyafet kullandığını ve alafrangalığı dış dünyaya ayırdığını düşünmek mümkünse, diğer taraftan da burada bilinçli bir şekilde yaptığı uğraş ile giydiği kıyafet arasında bir tezat oluşturmaya çalıştığı da iddia edilebilir. Resimde yer alan modelin ise karısı olduğu kuvvetle muhtemel olmakla birlikte, bunların hangisi olduğu tartışmaya açıktır. Osman Hamdi'nin ikinci karısı Marie Palyart — Naile ismini de almıştır — tablolarına sıklıkla konu olmuş, iyi tanınan bir simadır. Ancak bu tablodaki genç kadının, Marie/Naile'nin daha keskin hatları ve hafifçe kemerli burnuna nispetle daha yuvarlak ve yumuşak hatlı olduğu ve ressamın adının Agarithe olduğu söylenen ilk karısının bilinen tek portresine daha fazla benzediği dikkat çekmektedir. Maalesef Osman Hamdi'nin ilk eşinden ne zaman ve ne şekilde ayrıldığı, ikinci eşiyle ise ne zaman evlendiği tam olarak bilinmediğinden, tablo ancak çok tahmini olarak tarihlendirilebilmektedir. Naile Hanım'ın ilk çocuğu Leyla'nın 1880'de doğmuş olduğundan hareketle, beraberliklerinin en geç 1879'da başlamış olduğunu, dolayısıyla bu tablonun de en geç 1877 veya 1878'de gerçekleştirilmiş olduğu akla gelmektedir.

Kaynakça. (Bent, 1888a: 727-728), (Tokgöz, 1906a), (Tokgöz, 1930: 73-74), (Demirsar, 1989: 29-35, 57, 83-91), (Cezar, 1995: 346-347, 358).

Osman Hamdi Bey Eskihisar'da açıkhavada resim yaparken, yakl. 1900. Özel koleksiyon.

Georges Nardin'in Albert Aublet hakkındaki yazısının ilk sayfasının Aublet tarafından Osman Hamdi'ye ithaflı ve imzalı nüshası, t.y. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.



ALBERT AUBLET

AUBLET, ALBERT. *1851-1938 yılları arasında yaşamış olan Fransız ressam.*
Paris'te doğmuş olan Aublet, 1870'lerin ilk yarısında Claude Jacquand ile Jean-Léon Gérôme'un talebesi olmuş, 1880'deki Paris Salonunda ilk madalyasını kazanmıştır. Çoğunlukla zarif kadın figürlerinin yer aldığı kompozisyonlarıyla tanınan bu ressam, 1880'lerin başında İstanbul'u ziyaret etmiş, bunun neticesinde resmettiği *Hamamda Türk Kadını* isimli oryantalist tuvalini 1883'deki Paris Salonunda teşhir etmiştir.

Aublet'nin muhtemelen İstanbul'daki ikameti sırasında Osman Hamdi Bey'le görüşüp tanıştığı, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan ve kendisiyle ilgili dört sayfalık bir makaleden anlaşılmaktadır. Gazeteci Georges Nardin tarafından kaleme alınan bu yazının ilk sayfasında Aublet'nin bir portresi yer almakta, portrenin hemen altında ise "Hamdi Bey'e muhabbet dolu hatıra" ibaresiyle imzası yer almaktaydı. Osman Hamdi'nin bu ressamla olmuş olabilecek dostluğunun başka izine rastlanamamıştır.

AURORE. *1897 yılında Ernest Vaughan tarafından kurulan ve 1914'e kadar yayın hayatına devam etmiş olan Fransız günlük gazetesi.*
» DREYFUS

AVRUPA. *Batıda Atlas Okyanusu, Kuzeyde Kuzey Denizi, Doğuda Ural Dağları, Karadeniz, Karadeniz Boğazı, Marmara Denizi, Çanakkale Boğazı ve Ege Denizi, Güneyde Akdenizle sınırlı kıta.* » BATI

AZİZE [ELDEM]. *Edhem Paşa'nın oğullarından İsmail Galib Bey'in 1880-1957 yılları arasında yaşamış olan kızı, diplomat İsmail Hakkı Bey'in karısı.*
Edhem Paşa'nın ikinci oğlu ve Osman Hamdi'nin kardeşi İsmail Galib'in (1847-1895) Dürsev Hanım'la iki çocuğu olmuştu. 1871'de doğan en büyük çocukları Mehmed Mübarek, ikincisi ise 1880'de doğan Azize olmuştu. Azize babasını nispeten erken bir yaşta kaybetti: İsmail Galib Bey 1895'de öl-

"Azizecik iki buçuk yaşında 1883". Yazarın koleksiyonu. Fotoğrafın arkasında yer alan bu ibarenin ikinci satırında şu ifadeye yer verilmiştir: "Amucam Hamdi Bey çıkarmışdır. Arnavudköy."

düğünde henüz kırk sekiz yaşındaydı. Babasının ölümünden iki sene sonra da, 1897 yılında henüz on yedi yaşındayken İsmail Hakkı Bey adında kendinden neredeyse on yaş büyük bir diplomatla evlendi. Yazar ve edebiyatçı olan ve Fransızcadan çok sayıda edebi eser tercümesi yapmış olan İsmail Hakkı Bey, muhtemelen Azize Hanım'ın ailesindeki baskın entelektüel ve sanatçı ortamına uygun bulunarak damatlığa kabul edilmişti. Babası hayatta olmadığına göre en büyük amcası Osman Hamdi'nin bu konularda karar sahibi olduğunu ve dolayısıyla bu evliliğin onun onayıyla gerçekleştiği kesin gibidir.

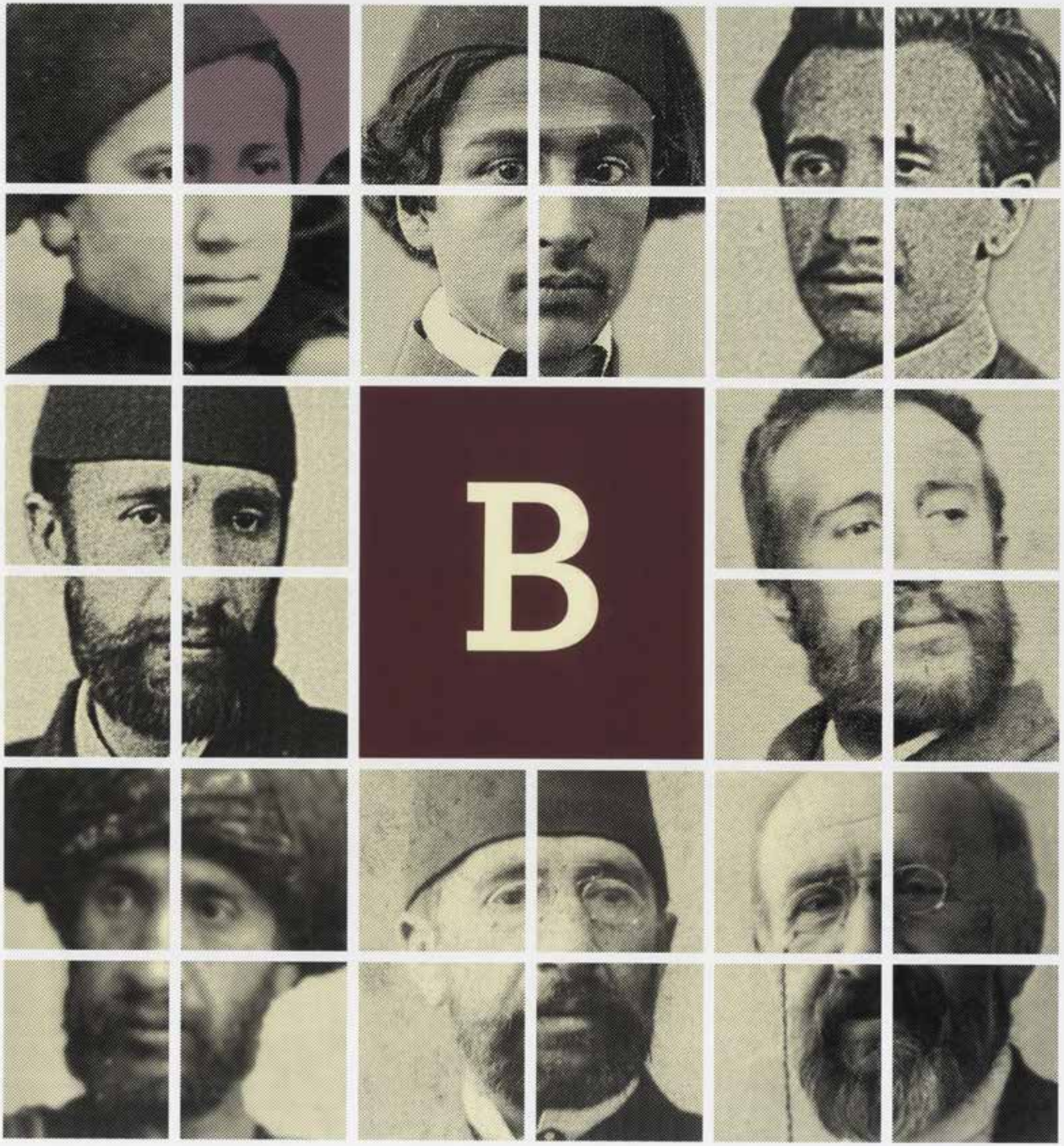
Azize Hanım ile İsmail Hakkı Bey'in dört çocuğu olmuştur. En büyükleri Galibe, 1898 yılında doğmuş ve 1916'da İttihat Terakki grubunun ileri gelenlerinden Ali Fethi Bey'le [Okyar] evlenmiştir. 1906, 1908 ve 1910 yıllarında doğan üç erkek çocukları Vedat [Eldem], Sedad [Eldem] ve Sadi [Eldem] ise sırasıyla istatistikçi/iktisatçı, mimar ve diplomat olarak yetişmişlerdir.

Azize yedi yaş civarında, Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu, yakl. 1887. Yazarın koleksiyonu.

Azize Hanım aile içinde sert mizaçlı, asabi ve otoriter bir kadın olarak hatırlanmaktadır. Belki de bu sebeple 1934'te çıkan Soyadı Kanununun gereği aile fertleri ortak bir soyad arayışına girdiklerinde "Edhem"den türetilmiş olan "Eldem" adı üzerinde mutabık kalındığında, aslında zaten Âlişanzade adını taşıyan kocası İsmail Hakkı Bey, varolan adını bırakıp karısının ailesinin soyadını almıştır. İsmail Hakkı Eldem'in 13 Mart 1944'teki ölümü üzerine dul kalan Azize Hanım, 28 Haziran 1957 günü vefat etmiş, Beşiktaş'tak Yahya Efendi dergâhının mezarlığındaki aile mezarına gömülmüştür.

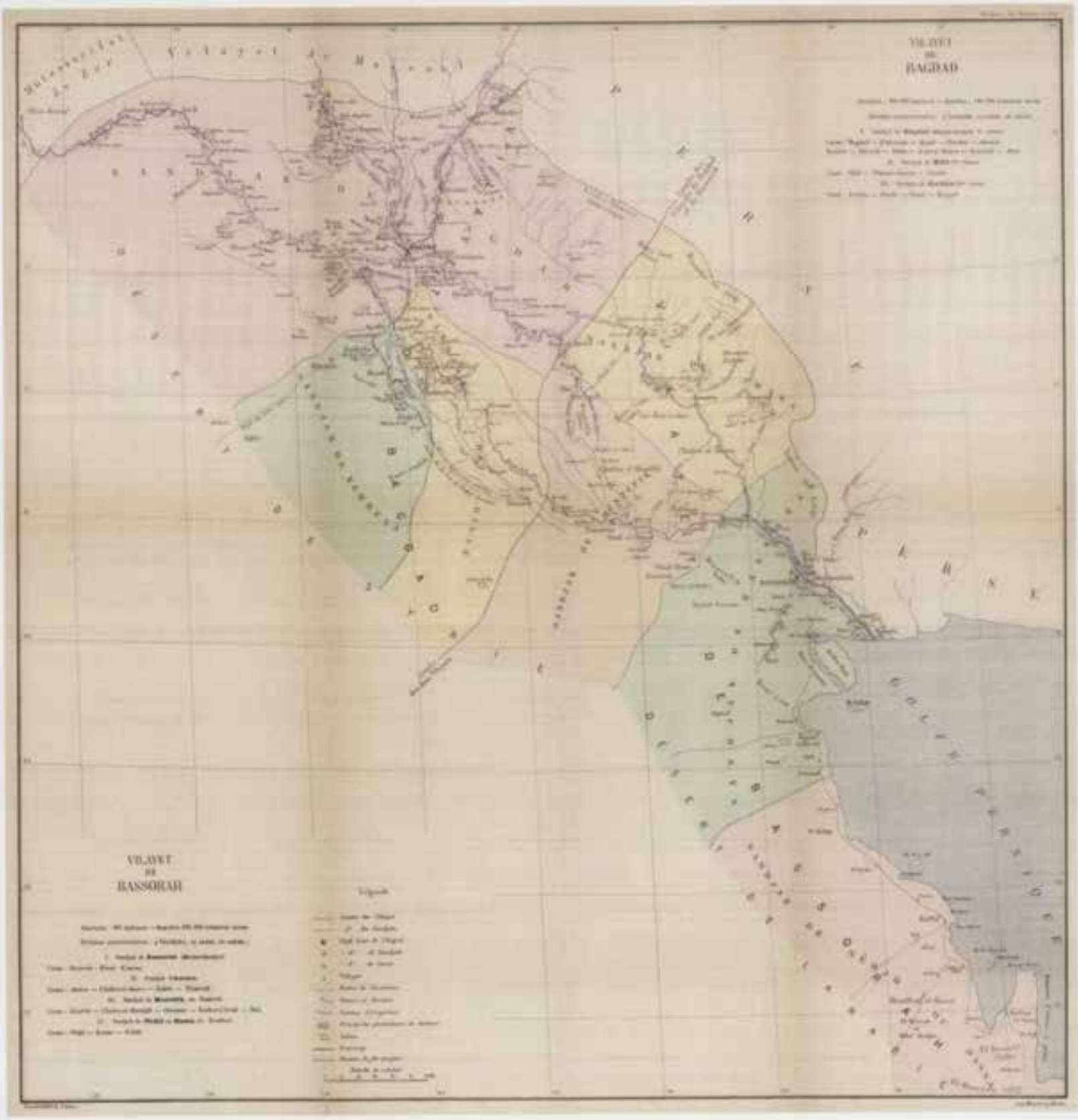
Kaynakça. (Eldem E, 2008b: 11-16, 20-33).

Azize Hanım kocası İsmail Hakkı Bey'in konsolos olarak görevli olduğu Zürich'te, 1915. Yazarın koleksiyonu.


B

BAĞDAT. *Sekizinci yüzyılda Abbasiler tarafından kurulduğu söylenen, 1638 ile 1917 yılları arasında Osmanlı hükümranlığında kalmış Irak kenti.*

Bağdat kentinin Osman Hamdi'nin hayatında çok önemli bir yeri olmuştur. Paris'te 1860 ile 1868 yılları arasında geçirmiş olduğu sekiz yılı aşkın süreden sonra yurda dönmüş ve birkaç ay İstanbul'da kaldıktan sonra 1869'da Bağdat'a hareket etmiş, orada da yaklaşık iki sene boyunca görevde kalmıştır. Osman Hamdi'nin Bağdat'a tayininin tam olarak hangi şartlarda yapılmış olduğu açık değildir. John Peters, ölümü üzerine kaleme aldığı bir yazıda, Osman Hamdi'nin Paris'ten İstanbul'a döner dönmez Osmanlı İmparatorluğu'nun adlî mevzuatındaki bazı tutarsızlıkları tenkit eden bir yazı kaleme aldığını, bu yüzden de dönemin sadrazamı Âli Paşa'nın kızıp genç adamı Bağdat'a sürgün niyetinde bir göreve tayin ettirmiş olduğunu iddia ediyordu. Bunu desteklemek için de Âli Paşa ile Osman Hamdi'nin babası arasındaki husumeti de hatırlatıyordu. Ancak Peters'in yorumunun ne derecede doğru olduğu tartışmaya açıktır. Osman Hamdi'nin Paris'te hiçbir zaman hukuk eğitimini tamamlamamış olduğu düşünülürse, söz konusu risaleyi yazmış olması pek muhtemel gözükmüyor; zaten böyle bir metne rastlanmamış olması meseleyi daha da şüpheli kılmaktadır.



Bağdat ve Basra vilayetleri haritası. Vital Cuinet, *La Turquie d'Asie. Géographie administrative. Statistique descriptive et raisonnée de chaque province de l'Asie-Mineure*, Paris, 1891-1894, c. III. Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.

Bu görevin çok daha muhtemel bir izahını herhalde Edhem Paşa'ya bağlamak daha doğru olacaktır. Paşayla oğlu arasındaki Paris dönemi yazışmadan Osman Hamdi'nin yurda dönüşünün babasının ısrarı neticesinde olduğunu anlamak kabildir. Sekiz seneden fazla Paris'te kalıp kendisinden asıl beklenen hukuk diplomasını elde edemeyen genç adam anlaşılan babasının hışmına uğramış, başarısızlığının bir tür cezası olarak memlekete dönmek zorunda kalmıştı. Döndükten birkaç ay sonra apar topar Midhat Paşa'nın maiyetinde Bağdat'a gitmesinin de bu sürecin bir tür devamını oluşturduğunu varsaymak herhalde yanlış olmayacaktır. Edhem Paşa ile Midhat Paşa'nın bilinen dostluğu ve ikisinin de kuvvetli bir yenilikçilik saikiyle hareket ettikleri düşünülürse, Osman Hamdi'ye verilen bu görevin iki paşanın anlaşması neticesinde ortaya çıkmış olması gayet mantıklı gözükmektedir. Oğlunun Paris'te biraz fazlaca keyifli bir zaman geçirdiğini düşünen Edhem Paşa'nın ona hem memleketin gerçeklerini hatırlatmak, hem de bürokratik bir kariyerde bir başlangıç şansı tanımak için bu yola başvurduğu kuvvetle muhtemeldir.

Osman Hamdi'nin bu kararı nasıl karşıladığını bilemiyoruz; babasının otoritesine boyun eğdiğini tahmin etmekle birlikte, Paris'e göre dünyanın öbür ucunda olan Bağdat'ın gözüne ilginç gözüktüğünü, bir tür macera hissi ve heyecanı verdiğini de düşünmek mümkündür. Midhat Paşa'nın Bağdat Valiliğine tayini 1869 yılının Şubat ayının ortalarında kesinleşmişti. 1864'ten 1868'e kadar Tuna vilayetlerindeki başarılı görevinden sonra, kısmen de başarısı nedeniyle İstanbul'a geri çağrılmış, daha kolay kontrol altında tutulabileceği düşünülerek Şura-yı Devlet başkanlığına tayin edilmişti. Dönemin Bağdat valisi Takiyeddin Paşa'nın geri çağrılması, özellikle Rus Sefiri İgnatiyev'in arzusuna uygun bir şekilde Midhat Paşa'nın uzaklaştırılması için bir fırsat doğmuştu; Midhat Paşa açısından da ülkenin bu uzak vilayetinde yapabilecekleri herhalde İstanbul'da kızakta beklemekten daha ehven bir durumdu.

16 Mart 1869 günü Midhat Paşa Sultan Abdülaziz'in huzuruna çıkarak ayrılmak üzere izin almıştı. Kendisine ve maiyyetine bu amaçla *Talya* adındaki bir vapur-ı hümayun tahsis edilmiş, 21 Mart günü İstanbul'dan İskenderun'a doğru hareket etmişti. Paşanın yanında Osman Hamdi'nin de dahil olduğu seksen kişilik bir heyet bulunuyordu. Grubun içinde mühendisler, zanaatkârlar, öğretmenler ve çeşitli uzmanlar yer almaktaydı: Kısacası Midhat Paşa ülkenin en geri kalmış vilayetlerinden biri olarak telakki edilen Bağdat vilayetini "medenileştirmek" için bir sefer düzenliyordu.

Sakız, Sisam, İstanköy ve Rodos'a uğradıktan sonra İskenderun'a varan gemiden inen Midhat Paşa ve kalabalık maiyyeti, Diyarbakır'dan geçerek Dicle nehrinden "kelek" denen yuvarlak şekilli yerel sandallarla Bağdat'a kadar inmişlerdi. Osman Hamdi'yle beraber bu seyahati yapmış olan Ahmed Midhat Efendi, *Menfa* isimli otobiyografik eserinde bu seyahatin ve Bağdat'a varışlarının neredeyse kolonyal havasını aktarmıştır:

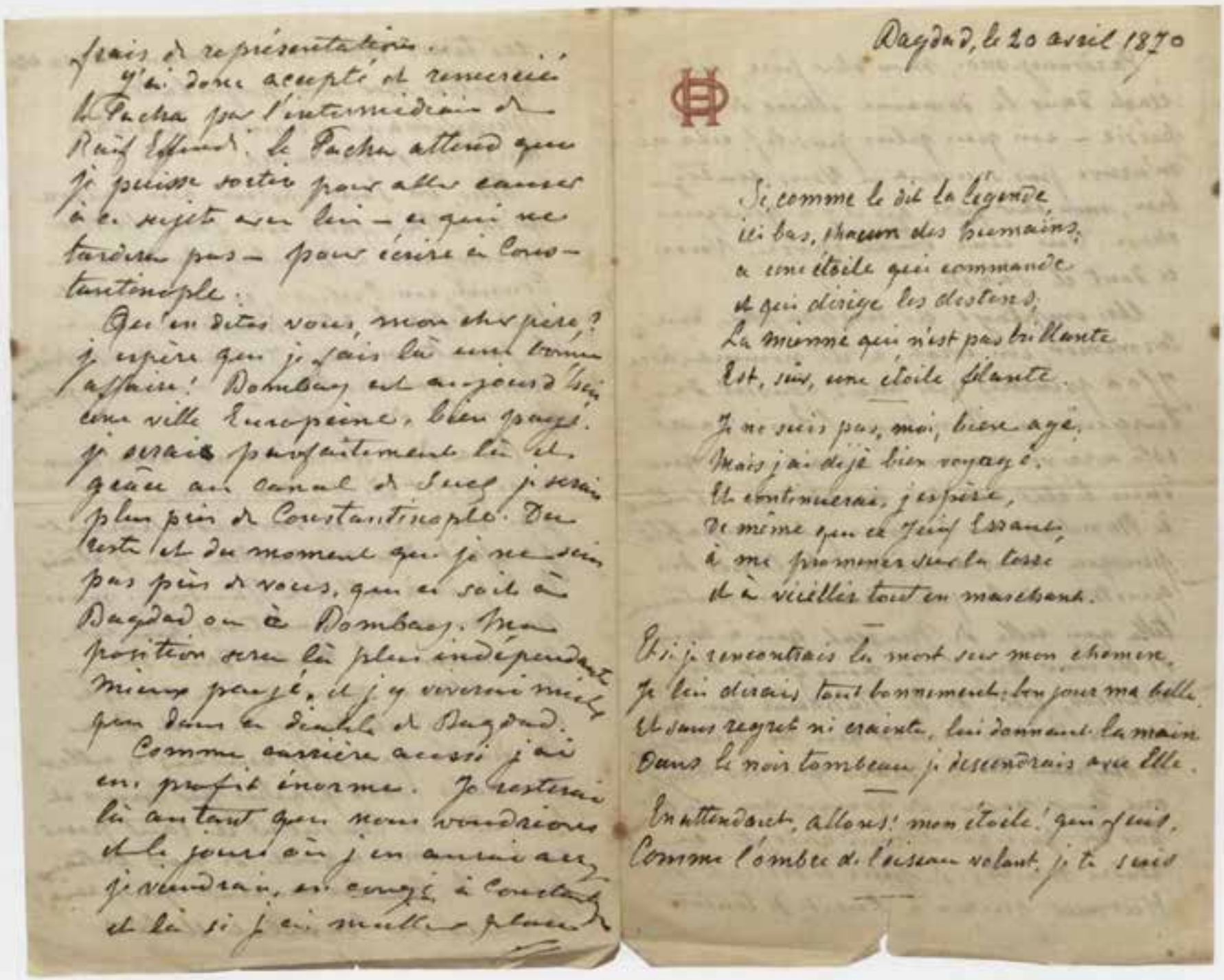
> Seyahatten İskenderun'a kadar aldığım lezzet oradan Diyarbekir'e kadar berren (karadan) ve Diyarbekir'den Bağdad'a kadar nehren (nehir yoluyla) devam eden seyahatlerde dahi arttı

Midhat Paşa ve maiyyeti Bağdat'ta, yakl. 1869. Arif Müfid Mansel, "Osman Hamdi Bey", Belleten, XXIV, 94 (1960), s. 291-301, resim 4. En solda ayakta, Osman Hamdi, iki yanında ise ggene ayakta Hamdi Simavi görülmektedir. En sağda oturan Ahmed Midhat, onun yanındaki de Midhat Paşa'dır.

eksilmedi. Bağdad'a girdiğimiz gün Midhat Paşa hazretlerinin istikbaline (karşılamaya) çıkmış olan ahali meyanında cümlesi sakız gibi beyaz çarşaflara bürünmüş olan beş on bin kadar kanların ve her biri rengârenk kumaşlarla telebbüs etmiş (giymiş) yine ol mikdar erkeklerin ve ba-husus muahharen isyanına mebni salb edilen (sonradan isyanı nedeniyle asılan) Şammar aşireti şeyhi Abdülkerim ile yanında bulunan ve bence ilk meşhudattan (görülenlerden) olmasıyla nazar-ı hayretimi cümleden ziyade celb eden urban-ı badiyenin (Bedevî aşiretlerin), hasılı her vech ü suretle şu "istikbal alayı"nın şekl ü sureti her zaman gözlerimin önündedir.

Karayolu insana pek ziyade can sıkıntısı vereceği seyyahlar lisanında şöhret bulmuş olduğu halde bizim Diyarbekir'e kadar asla canımızın sıkılmamış olması mesudiyetimizin en büyük delilidir. Her dağ, her ağaç, her köy, hatta kadın erkek her köylü bizim için bir nokta-i hayret olur idi. Aşağıda ismi tekrar edecek Hamdi Bey ressam, bunlardan aglebinin resmini alır idi. Geceleri çadırlarımızın içi kahkahalar, şarkılarla latif sohbetlerle dolar idi. Hatta bir defasında çadırımız Midhat Paşa hazretlerinin çadırına pek yakın bulunup şu şamata-i mesudane vasıl-ı sem'-i âlileri oldukta (yüce kulaklarına geldikte) bizim inbisat (sevinç) ve safamıza iştirak etmek için çadırımızı teşrife kadar rağbet buyurmuşlar idi. Hele Diyarbekir'den aşağı kelek ile edilen seyahatin safası bambaşka bir şeydir. Tulumlardan mamul salların üzerine keçeden bina olunan barakalar içinde havadis-i âlemden bütün berî ü baid (kurtulmuş ve uzak) olarak her tarafımızı dolduran kitaplar ve resim mecmuaları ve esbab-ı iyş ü nuş (yeme içme) içinde müstağrak-ı derya-yı muhabbet ü lezzet idik.

Osman Hamdi'nin babasına mektupları seyahat hakkında herhangi bir bilgi vermiyorsa da, Bağdat'ın kendisiyle ilgili epeyce bilgi vermektedir. 1869'da Bağdat'ın neye benzediğini tam olarak tespit etmek zor olmakla beraber, yirmi yıl kadar sonrasında Vital Cuinet'nin meşhur *Turquie d'Asie*'sindeki is-



Bagdad, le 20 avril 1870

Si, comme le dit la légende
ici bas, chacun des humains,
a une étoile qui commande
et qui dirige les destins,
La mienne qui n'est pas brillante
Est, sûr, une étoile filante.

Je ne suis pas, moi, bien âgé,
Mais j'ai déjà bien voyagé.
Et continuerai, j'espère,
De même que ce jeune Essaü,
à me promener sur la terre
et à vieillir tout en marchant.

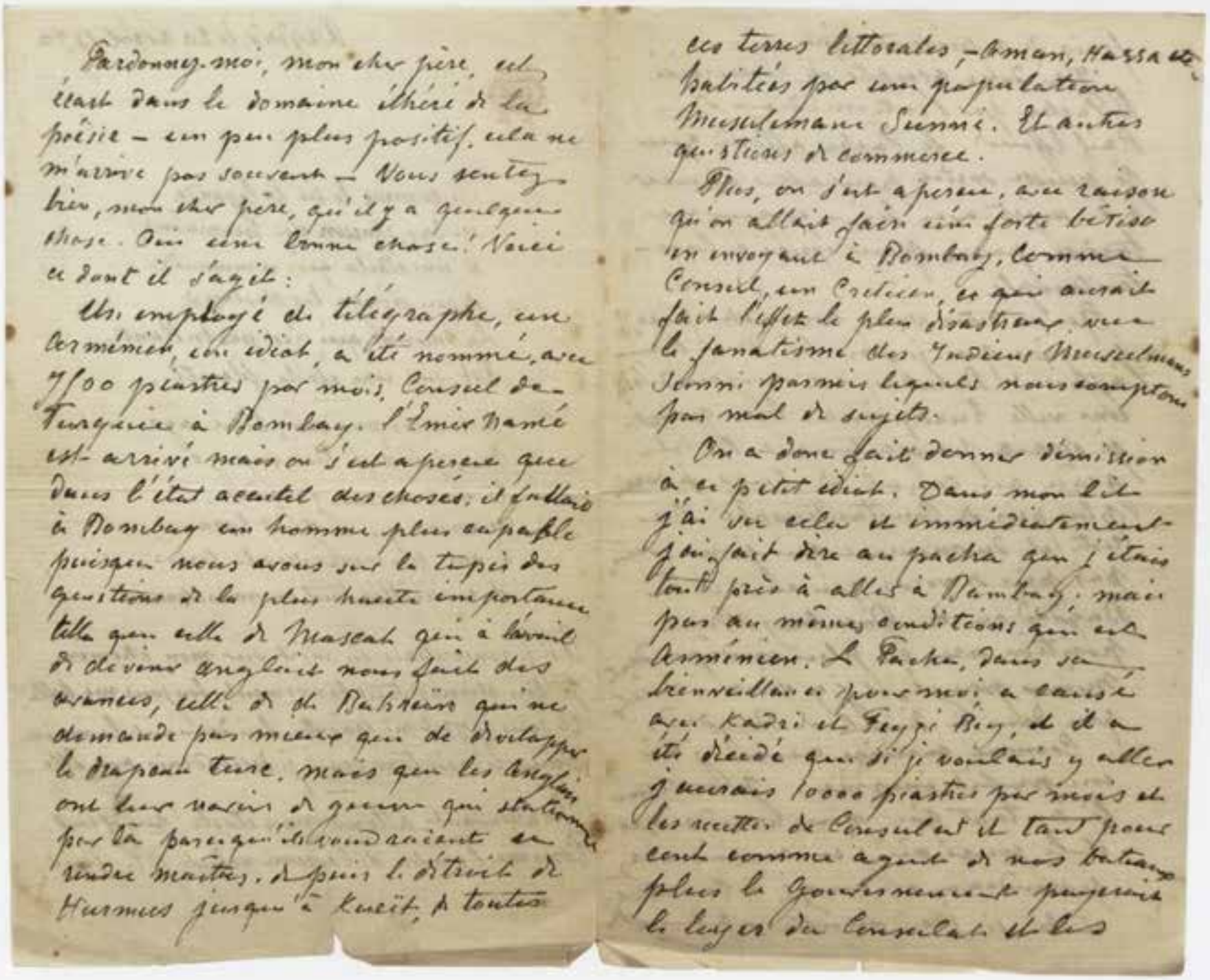
Et si je rencontrais la mort sur mon chemin,
Je lui dirais tout bonnement: bon jour ma belle.
Et sans regret ni crainte, lui donnant la main
Dans le noir tombeau je descendrais avec elle.

En attendant, allons! mon étoile! qui file,
Comme l'ombre de l'oiseau volant, je te suis

tatistiklerin çok farklı olmayacağını düşünmek mümkündür. Bu verilere göre şehrin nüfusu yaklaşık 145.000'i bulmaktaydı. Bu nüfusun 86.000'i Müslüman — 50.000 Sünni ve 36.000 Şii —, 52.000'i Musevi, geriye kalan 7.000'i ise Hristiyandı. Osman Hamdi'nin Bağdat'taki görevi vilayetin umur-ı ecnebiyesini, yani yabancılarla ilgili işlerini yönetmekti. Bu işlerin büyük bir kısmı da ilk akla geleceği gibi Batılı yabancıları değil, vilayette en kalabalık ecnebi nüfusu oluşturan ve başta İran olmak üzere Doğudan gelen Şiilerdi. Necef ve Kerbela gibi Şii mezhebi için kutsal nitelikteki dinî merkezlerin etkisiyle, Bağdat vilayetine ve şehrine çok sayıda Şii hacılar ve yerleşmeye gelen İran tebası geldiği gibi, çok yerli halkın önemli bir kısmı mezhep değiştirmekte, hatta İran tabiyetine geçmekteydi. Bu durumu çok kötü gözle gören ve bölgedeki Osmanlı hakimiyetinin ciddi bir zaafı olarak yorumlayan Osman Hamdi, İran konsolosunun şehre gelişini anlatırken bu durumdan açık açık şikâyet ediyordu:

> İran nüfuzunun vardığı noktayı kendi gözlerimle mükemmel bir şekilde İran konsolosu Hüseyin Han'ın Bağdat'a gelişinde görebildim.
>
> O gün bütün İranlılar ve İran tabiyetine veya Şiiliğe geçen Sünni ve Türk tebası, yığınla resm-i geçidin güzergâhı boyunca dizildiler. Bu, konsolosluktan şehrin iki saatlik mesafesine kadar uzayan gerçek bir resm-i geçitti. Sokaklarda sefirin geldiği söyleniyordu — burada ona elçi diyorlar — ve herkes alayı sevinç içinde bekliyordu! Muazzam bir nümayiş oldu! Bütün bu halk Şah'ın elçisine hoşgeldin demek için bağırıyor, kadınlar sevinç helheleleriyle etrafı çınlatıyor, sakalar Hüseyin Han'ın önünde toprağı suluyor, koyunlar ise konsolosun atının ayaklarının altında İran muhiplerinin boçağına kendilerini kurban ettiriyorlardı.

Osman Hamdi'nin babasıyla yazışmasında yer alan bu ve benzeri yorumlardan ve kaygılardan Bağdat'taki ikametinin ve yönetici tecrübesinin bir tür siyasî uyanışa neden olduğu



Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'ya mektubu, Bağdat, 20 Nisan 1870. Yazarın koleksiyonu.

rahatlıkla anlaşılmaktadır. Paris'te nispeten rahat ve olaysız geçen, sıkıntı ve dertlerin daha çok şahsi meseleler üzerinde yoğunlaştığı sekiz yıllık bir hayattan sonra Bağdat'ta karşılaştığı gerçekler, halletmek zorunda kaldığı sorunlar, hayalini kurduğu projeler, Osman Hamdi'yi aşina olmadığı bir durumda bırakmıştı. Geri kalmışlık, geleneksel toplumsal yapı, farklı bir kültürel çevre, devlet otoritesinin azalması hatta tehdit altında olması... Bütün bu olguların genç adamda yarattığı şüphe ve sorgulamaları mektuplarında okumak mümkündür. İşin ilginç tarafı, bütün bu eksiklik ve zaaflar bir şeyler yapma arzusu yaratarak idealist bir heyecana da neden oluyordu. Midhat Paşa gibi ıslahatı jendine şuar edinmiş bir valinin yanında çalışan bütün bu genç bürokratlar gibi Osman Hamdi de imparatorluğu geri kalmış bir yöresine medeniyeti getiriyor olmanın verdiği bir tür sarhoşlukla mütemadiyen babasına orada yapılanlardan bahsediyordu: okullar, hastaneler, gazete, tramvay, nehir vapurları, kanallar... Dönemin genç Osmanlı bürokratlarının ortak hayali olan modernlik ve kalkınma fikirleri Osman Hamdi'nin de Bağdat'taki gündeminin en başında yer alıyordu.

Bağdat'tan tipler: bir şeyh, yakl. 1869, Özel koleksiyon.

Pek tabii olarak, medeniyet ideallerinin bu denli tutkulu bir hal almalarının bir sonucu da medeniyet düşmanlarının veya medeniyet projesinin karşısında duran engellerin sıralanmasıydı. Osman Hamdi'nin gözünde Bağdat bir tür laboratuvar niteliğindeydi; Midhat Paşa ile maiyyetindekiler ise bu laboratuvarda deney yapan bilim insanları... Fakat doğru dürüst sonuç alınmasına mani olan birçok etken vardı: Yerel yöneticilerin menfaat peşinde koşup halkı sömürmeleri, Bağdat ahalisinin ve genel olarak Arapların yoz ve geri kalmış, Bedevilerin ise vahşet içinde olmaları, oraya medeniyet getirmeye çalışan Osmanlı idarecilerinin işini zorlaştırmaktaydı. Kısacası, Osman Hamdi aslında dönemin siyasî ve idarî elitinde giderek güçlenen ve sömürgeciliğin bir varyantıyla Osmanlı oryantalizminin bir karışımından oluşan bir ideolojinin etkisinde imparatorluğun bu ücra viyaletine büyük ölçüde yabancılaşmış bir gözle bakıyordu.

Medenileştirme gayretlerinin tıkandığı yerde devleti temsil eden Midhat Paşa'nın silaha sarılıp yerel ahaliyi zorla hizaya getirmek konusunda tereddüdü yoktu. Havuçun işe yaramadığı yerde sopaya başvurmak, Osman Hamdi'nin de üstünün örneğini takip ederek benimsediği bir yöntemdi. Ağustos 1869'da Bağdat ahalisini askere almak için düzenlenen kura çekilişine tepkiler gelişip küçük bir ayaklanmaya dönüştüğünde, ordu kuvvetiyle isyanın bastırılmasını babasına gururla anlatıyordu:

> Haftanın olaylarına gelelim. Bağdat'ta tahrir-i nüfus (sayım) yapıldı, kura çekiliyordu (askere celp kurası) ve ilk iki mahalle sükûnetle halledildi. Fakat birdenbire şehirde bir rivayet yayıldı. Padişahın telegraf emriyle Bağdat'ı kuradan muaf tuttuğunu ama Midhat Paşa'nın gene de kura çektiği söyleniyordu. Böylece 28 Ağustos günü akşam saat birde Bağdat'ın en büyük üç mahallesi ayaklandı ve silah sesleri

Gertrude Bell'in objektifinden Bağdat'ın surlarının kalıntısı olan Bab al-Wastani'nin (Orta Kapı) görüntüsü, 1909. Gertrude Bell Arşivi, Newcastle Üniversitesi, L_015 ve L_016.

Osman Hamdi Bey, *Bağdat Surları*, 1870. Kâğıt üzerine suluboya. Özel koleksiyon.

Osman Hamdi Bey,
Sitti Zübeyde Türbesi, 1870.
Kâğıt üzerine suluboya.
Özel koleksiyon.

Sitti Zübeyde Türbesi. Fotoğraf, 1932. Library of Congress, G. Eric and Edith Matson Photograph Collection, LC-M33- 14493.

duyulmaya başladı. Biz nehirde dolaşıyorduk. Dönüp kışlaya gitmemiz, emir verip askerleri çıkartmamız on beş dakikamızı aldı. Ordu şehirde gözükür gözükmez asiler geri çekildi ve asayiş tekrar sağlandı!... Sonra da tutuklamalara başladık. Bugün tutukluların sayısı 140'ı buldu, onları yargılıyoruz ve yakında mesele bitmiş olacak.

Daha sonra olaylar daha da genişleyip Dagara civarında devletin kuvvetleriyle yerel aşiretler arasında gerçek bir muharebeye dönüştüğünde de Osman Hamdi bu sert tavrını terk etmeyecekti. Bağdat'taki tecrübesi böylece bir medeniyet misyonunun ve bölgeyi kalkındırmanın verdiği heyecan ve gururla bu sürecin önünde duran engelleri ezip geçmek için şiddet kullanmanın meşruiyeti arasında gidip gelebiliyordu.

Osman Hamdi Bağdat'ta bir sene kadar kaldıktan sonra oradan ayrılmaya can attığı mektuplarından anlaşılmaktadır. 20 Nisan 1870 günü

babası Edhem Paşa'ya yazdığı mektupta Hindistan'ın Bombay şehrinde Osmanlı konsolosu olması konusunda kendisine yapılmış olan teklifin üzerine atladığı, babası da izin verdiği takdirde bu görevi zevkle ve heyecanla kabul edeceğini söylemekteydi. Bunu anlatırken de ister istemez o an bulunduğu ve pek de hoşlanmadığı anlaşılan Bağdat'la bir mukayesede bulunuyordu: "Orada daha serbest olarak ve daha yüksek bir maaşla şu Allahın unuttuğu Bağdat'tan daha rahat ederim." Ancak bu görev teklifinin arkası gelmeyince, Bağdat'tan kaçmak için Bombay'a gitme hayalleri de suya düşmüştü.

Pek de şaşırtıcı olmasa da Osman Hamdi babasına mektuplarında Bağdat şehrinin tarihi niteliği, görüntüsü, abideleri veya kalıntıları konusunda hiçbir yorumda bulunmamaktaydı. İdealist bir genç olarak önemli bulduğu ve babasının da önemseyeceğini tahmin ettiği siyasî olayları, Midhat Paşa'nın ıslahatını, asilere karşı girişilen mücadeleyi, İran ile olan sorunları anlatmanın çok daha mantıklı gelmesine şaşmamak gerek. Zaten bu tür kaygıların estetik veya kültürel meselelerin önüne geçmesi kaçınılmazdı: Unutmamak gerekir ki Bağdat'ın efsanevi surlarını şehrin modernleşmesini sağlamak için yıkan da Midhat Paşa'dan başkası değildi. Bütün bunlara rağmen, bugüne kadar gelmiş olan bazı resim ve çizimlerden Osman Hamdi'nin Bağdat'taki bütün "gerçek" meşgalelerine rağmen sanatçı kimliğini tam olarak kenara itmediğini biliyoruz. Babasına yazdığı 13 Temmuz 1869 tarihli ilk mektubunda "vakit buldukça resim de yapıyorum" demekte, bir sonrakinde ise kendisine notalarının yollanmasını rica etmekteydi. Yerli halktan, Midhat Paşa'nın emrinde savaşan Çeçen savaşçılardan ve Bedevi aşiret mensuplarından bazılarının birçok karakalem portresi, Bağdat'taki ikametinin bir tür antropolojik galerisini oluşturuyordu. Günümüze kadar gelmiş 1870 tarihli suluboya, Osman Hamdi'nin yerinde yapmış olduğu iki manzaradır. *Memluk Harabeleri* adıyla bilinen bunların ilkinde, çölün ortasında yükselen bir kale ve sur görüntüsü yer almaktadır. Kumun ve surların sarısının içine neredeyse kaynamış birkaç yerli figürün tamamladığı bu resim, tam mânâsıyla bir seyyah çizimi hissi vermektedir. Aslında söz konusu surların Memluk harabesi değil, Bağdat'ın on ikinci asırda inşa edilmiş olan surları olduğu göze çarpmaktadır. Hatta tuğladan örülmüş bu sur parçasıyla abidevi kapının surların bugün hâlâ ayakta kalmış tek kalıntısı olan Bab al-Wastani olduğu kesindir. Bu eserin *Memluk Harabeleri* olarak adlandırılmış olması, Osman Hamdi'nin tablolarında çok sık rastlanan uydurma ve yanlış isimlendirmenin iyi bir örneğini oluşturmaktadır.

Çok benzer bir tarzdaki ikinci resim ise, ikinci Abbasi halifesi El-Mansur'un torunu ve onun haleflerinden Harun Reşid'in (763-809) karısı Sitti Zübeyde'ye atfedilen ama aslında Zümrüd Hatun'a ait olup 1200 civarına tarihlendirilen Bağdat'ın Güneybatısındaki meşhur türbeyi konu etmektedir. Bu resimde de kumun ve anıtın sarısıyla griye çalan göğün renginin hakim olduğu çöl sahnesinde türbenin ve etrafındaki

Osman Hamdi Bey,
Sitti Zübeyde Türbesi, 1884.
Tuval üzerine yağlıboya,
60 x 120 cm. Halil İbrahim
İper koleksiyonu.

mütevazı mezarların dışında sadece eşeğiyle bir yerli görülmektedir. Aslında Osman Hamdi neredeyse on beş yıl sonra bu son resimle aynı konuyu ele alan büyükçe bir yağlıboya tablo da gerçekleştirmiştir. Ancak bu defa suluboyadaki yalınlığın yerini çok daha kalabalık bir sahne almıştır. Türbenin yanıbaşındaki palmiyeler ve kuyu, uzakta sezilen şehrin silueti, toprağın muhtelif yerlerinde bitmiş otlar ve onları yiyen birkaç koyun ve keçi, bir de türbenin yakınına çadırlarını kurmuş olan Bedeviler, tabloyu çok farklı kılmaktadır. Bu farkı ilginç kılan ise, ressamın on beş sene sonra eklediği bütün bu detayların gerçek bir tespitten çok muhtemelen hatıralarıyla hayal gücünün karışımından ortaya çıkmış olması ve resmin artık bir seyyah görüntüsünden çok, hafifçe oryantalist bir lezzet katılmış bir tuvale dönüşmüş olmasıdır.

Soldan sağa: Zübeyd Arab[ı], Bağdad İslam kadını, Şammar Arab[ı]. Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, s. 296-297, levha XXXVIII. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

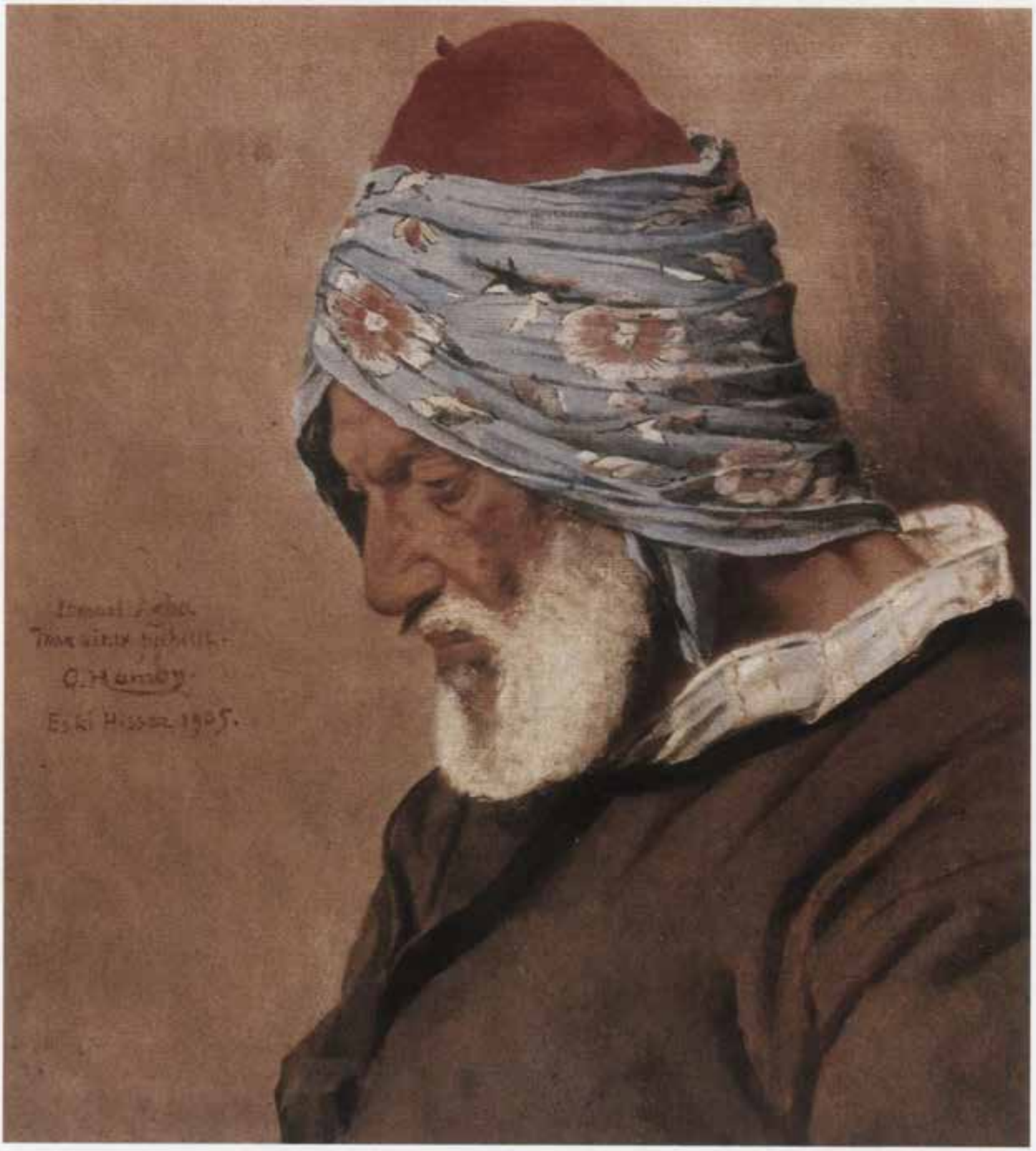
İlginçtir ki buna benzer bir olguya Osman Hamdi'nin Bağdat ile ilgili hatıratında da rastlamak mümkündür. Babasıyla mektuplarında etrafla ilgili yorumlarını tamamen siyasî önceliklere göre şekillendiren genç bürokrat, bu olaylardan yaklaşık yirmi sene sonra Bağdat anılarını Rudolf Lindau adındaki dostuna aktardığında ortaya çıkan anlatım idealist bir memurun rapor taslaklarından tamamen uzaklaşarak, gayet romantik bir hal alan ve oryantalist temaları merkezine alan bir hikâyeler silsilesine dönüşmüştü. Lindau'un *Bir Osmanlının Hikâyeleri* (*Erzählungen eines Effendi*) diye adlandırdığı ve esasen Osman Hamdi'nin kendisine aktardığı anılarından oluşan bu kitapta, Araplar, Bedeviler ve Bağdat şehri çok daha olumlu ve romantik bir ışık altında ele alınmaktaydı. Kentle ilgili çok net tasvirler yok idiyse de, arada sırada verilen ayrıntılardan mesela Osman Hamdi'nin Bağdat'ta ücra bir yerde ve çok büyük bir evde oturduğu anlaşılmaktadır. Ortaya çıkan bu yeni anlatımda gençliğinde bu kadar önem verdiği siyasî ideallerin ve medenileştirme tutkusunun yerini yerel ahaliye karşı daha olumlu bir tavır ve daha da önemlisi onları gerçek birer aktör konumuna getiren bir anlatım almıştı. İstanbul'a döndükten yirmi kadar yıl sonra Osman Hamdi, artık Doğunun cazibesi ve gizemiyle özdeşleştirdiği Bağdat kentini nostalji ve egzotizm dolu bir bakışla tekrar keşfedip gerektiğinde icat ediyordu.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 13 Temmuz 1869, 29 Ağustos 1869, 1 Eylül 1869, 2 Kasım 1869, 20 Nisan 1870), (Blunt, 1879: 148-149), (Cuinet, 1891-1894: III, 90-116), (Lindau, 1896: 32-34, 135-137), (Ali Haydar Midhat, 1909: I, 66-128), (Cezar, 1971: 147), (Makdisi, 2002: 783-787), (Ahmed Midhat, 2002: 32), (Deringil, 2003), (Eldem E, 1991), (Eldem E, 2003), (Eldem E, 2010a: 51-54, 108-109, 134-135, 142)

BALIKÇI. *Balık tutan veya satan kişi.*

Osman Hamdi'nin bilinen portrelerinin neredeyse tamamı aile fertlerine ve özellikle karısı ve çocukları gibi kendine en yakın kişilere ayrılmışsa da herhangi bir aile bağı bulunmayan ama bir şekilde bir yakınlık kespetmiş olan birkaç kişi ressamdan benzer bir muamele görmüştür. Bunlardan biri de 1905 tarihli bir portresi bilinen Balıkçı İsmail Ağa'dır. Kırmızı serpuşuna turuncu çiçekli mavi bir yemeni dolamış, kahverengi renkte kalın bir giysiye bürünmüş, düşünceli bir şekilde başını aşağı eğmiş ihtiyar bir adamın resmedildiği tuvalin sol tarafında uzunca bir ibare yer almaktadır: "İhtiyar balıkçım İsmail Ağa. O. Hamdy. Eskihisar 1905". Aile efradına yazdığı ithaflardan başka genellikle tuvallerine imza dışında pek bir şey yazmayan Osman Hamdi'nin bu yazısı kaideyi bozması açısından ilginçtir. "İhtiyar" kelimesinde hissedilen şefkat, "balıkçım" sözündeki sahiplenme, Osman Hamdi ile İsmail

Ağa'nın arasında manidar bir dostluk olduğuna işaret eden ayrıntılardır. İki adam arasındaki sınıf farkı pek tabii ki belirgin bir şekilde hissediliyordu; ondandır ki tuvalin üzerinde yer alan bu ibare, bütün duygusallığına rağmen bir ithaf değildi. Ancak gene de Osman Hamdi'nin her Eskihisar'a gittiğinde İsmail Ağa'nın hatırını sorduğunu, kendisinden balık aldığını, hatta belki de balığa beraber çıktıklarını bile düşünmek mümkündür. Amed İhsan'ın 1906'da *Servet-i Fünun*'da yaptığı röportajın nasıl bittiğini hatırlayacak olursak, bunun hiç de imkânsız olmadığı anlaşılacaktır: "[Eskihisar'da] üstad-ı muhteremi kâh elinde bağçe makası ve aşı çakısıyla kendi yetiştirdiği nadide meyva ağaçları, üzüm bağları ve gül fidanları içinde görürsünüz... Kâh balık kayığı içinde elinde olta balık tutar bulursunuz."



Osman Hamdi Bey, *İhtiyar Balıkçım İsmail Ağa*, Eskihisar, 1905. Tuval üzerine yağlıboya, 48 x 41 cm. Özel koleksiyon.

Osman Hamdi'nin baş muhaliflerinden James Theodore Bent'in hasmının portresini çizdiği uzun makalede bir balıkçıyla ilgili ilginç bir bilgi bulunmaktadır. Kuruçeşme'deki evin bahçesinin bakımsızlığından bahsederken bunun sebebinin Osman Hamdi'nin bir bahçıvan tutmak yerine bir balıkçıyı bu tür işlere koşturması olduğunu söyler:

> [...] bir de size arkadaki bahçe müsveddesi gösterilebilir, zira Boğaz'daki evlerde adet olduğu üzere, Hamdi Bey hazretlerinin bir bahçıvanı değil de, aile sofrasına balık sağlayan, kışın karı, yazın da çöpleri evin önünden süpüren ve denize olan bağlılığından efendisinin diplomasiye tahammül edemediği kadar bahçeye tahammül edemeyen bir balıkçısı bulunuyor.

Kuruçeşme'deki balıkçının kimliği hakkında herhangi bir bilgimiz yoksa da, hem Eskihisar'da hem Kuruçeşme'de balıkçıların Osman Hamdi'yle olan yakın ilişkileri kayda değer bir özellik olarak göze çarpmaktadır.

Kaynakça. (Bent, 1888a: 729), (Tokgöz, 1906a), (Cezar, 1971: 387), (Cezar, 1995: 728).

BALTAZZI, DÉMOSTHÈNE. *İzmir civarının büyük toprak sahibi Baltazzi ailesinden 1835-1900 yılları arasında yaşamış olan ve Osman Hamdi'nin yardımcısı olarak müzede çalışmış olan amatör arkeolog.* » ARKEOLOJİ

BANKA. *Para ve değerli evrak veya eşya saklamak, faizle kredi vermek, iskonto, kambiyo işlemleri gibi finansal operasyonlar gerçekleştiren kuruluş.* » BORÇ; OSMANLI BANKASI

BARBET, JEAN-FRANÇOIS. *1799-1880 yılları arasında yaşamış Fransız eğitimci ve Paris'te adını taşıyan meşhur yatılı okulun sahibi ve idarecisi.*

Jean-Claude Barbet ile Jeanne-Louise Tronchet'nin çocuğu olarak Fransa'nın doğusunda bulunan Jura vilayetindeki Pagnoz kasabasında dünyaya gelen Jean-François Barbet, İsviçre'de Salins Lisesinde eğitim gördükten sonra 1820'de Paris'in en itibarlı okullarından École Normale Supérieure'e kabul edilmiş, ama bu kurum aynı sene kapatılınca tıp okumaya başlamış ve geçinmek için matematik dersleri vermeye başlamıştı. 1825'te kurduğu yatılı okul hızlı bir şekilde gelişmiş ve 1840'tan itibaren Institution Barbet adını taşıyan bu eğitim kurumu Paris'in en prestijli devlet okullarının (*grandes écoles*) en iyi hazırlık okulu olarak ün salmıştı. 1860'larda değişen mevzuat ve özellikle lise harçlarının iki misline çıkarılıp hocaların özel okullarda ders vermesinin yasaklanması Barbet'ye ciddi bir darbe oluşturmuş, bunun neticesinde de okulunu kırk yıl hizmetten zonra 1865'te kapatmak zorunda kaldı. 1872 Légion d'honneur nişanı alan Barbet, 16 Mayıs 1880 günü hayata gözlerini yumdu.

Barbet'nin okulu ve evi, Paris'in Saint-Jacques semtinde —bugünkü 5. bölgede— Feuillantines Çıkmazı'nda bulunuyordu. 1859'da çıkmazdan sokağa dönüşen bu yol, adını Feuillantines tarikatine mensup rahibelerin bir manastırından alıyordu; zaten Barbet'nin okulu ilk zamanlarında bu manastırın bir müştemilatını kullanmaktaydı. O dönemde okulun gayet mütevazı bir hâli vardı: 1826'da fen ve edebiyat şubelerine dağılmış 80 kadar öğrencisi vardı. 1835'te bu rakam çoğu fen şubesinde olmak üzere 140'a çıkmıştı. 1840'ta edebiyat şubesi kapatılmış, ama sayılar 160 leyli ve 20 nehari öğrenciye kadar yükselmişti. Okuldan birçok ünlü sima da yetişmiş veya geçmişti. Louis Pasteur (1822-1895), 1838 ve 1842-1843 yıllarında orada okumuş, fouriériste felsefeci Victor Considerant (1808-1893) ise 1831'den itibaren bu kurumda matematik öğretmeni olarak görev yapmıştı.

Institution Barbet, Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'nın hayatında çok önemli bir rol oynamıştır. Edhem henüz yaklaşık on iki yaşında iken 1831 yılında Hüsrev Paşa'nın kölesi olarak aynı kapıya mensup üç çocukla daha Şarkiyatçı Amédée Jaubert'in gözetiminde Paris'e okumaya yollandığın-

INSTITUTION BARBET

Paris le 11 mai 1860.

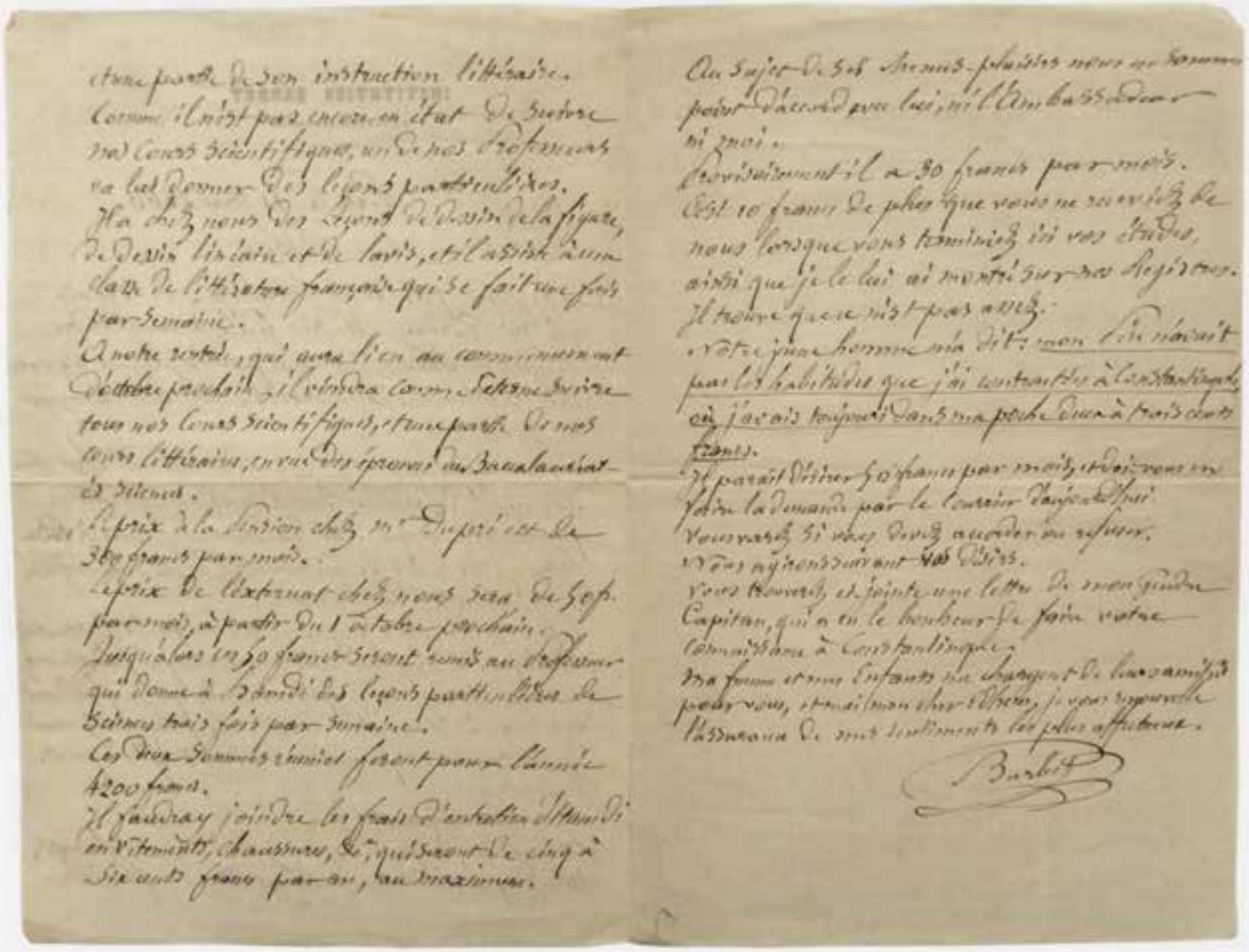
mon cher Edhem,

da ilk olarak bu okula yerleştirilmişti. Jean-François Barbet, ıslahatçı Osmanlı elitinin bu üyesinin kendisine emanet ettiği görevden ve göstermiş olduğu güvenden büyük gurur duymuştu. O kadar ki 1840 yılında eğitim sektöründeki bu yeni pazarın önemini ve bu sürecin Osmanlı İmparatorluğu'nun gelişmesine olan katkısını vurgulayan yedi sayfalık bir broşür yayımlamıştı. Bu broşürde Hüsrev Paşa'nın "evlatlarım" diye hitap ettiği kölelerine bir mektubuyla Barbet'ye teşekkürnamesinin tercümeleri, bir de o tarihte hariciye nazın olan Mustafa Reşid Paşa'nın Osmanlı Devletine hizmetlerine karşılık kendisine ihsan buyurulan Nişan-ı İftihar'a eşlik eden mektubu yer almıştı. Broşür Barbet'nin şu sözleriyle sona eriyordu: "Belki de bir gün, Paris'te eğitim gören genç Türkler Bab-ı Âli'nin meclislerinde yerlerini aldıklarında öğrenimlerinin ilk zamanları hatırlarına gelip kendilerinde Fransa'ya karşı olumlu bir etki yaratır".

Barbet'nin eski öğrencilerinin vefa duygularına dayanan bu temennisi en azından Edhem Paşa açısından gerçekleşmişti. Okulun eski bir talebesi olarak kurulmuş olan mezunlar derneğine üye olmanın ötesinde, yurda dönüşünden yirmi küsur sene sonra kendi oğlu Osman Hamdi'yi Paris'e yollamak söz konusu olduğunda eski hocası ve okul müdürü Barbet'yi unutmamıştı. 1860'da Paris'e vardığında Osman Hamdi, kendisine eşlik etmiş olan Louis Gardey'nin de yardımıyla Barbet'nin okuluna kaydedilmişti. Gardey'nin Paris'e varır varmaz Edhem Paşa'ya yazdığı ilk mektubunda Barbet'nin eski öğrencisinin oğlunu karşılamaktan ve eğitmekten duyduğu heyecanı dile getirmişti:

> Edebiyat eğitimini [Dupré'nin yanında], fen eğitimini ise illaki Edhem'in oğlunun hocası olmak isteyen Monsieur Barbet'nin yanında gerçekleştirir. Edhem Pacha yerine sadece Etem diyebilmek için bizden izin istedi. İlk görüşmemizden sonra Hamdi Bey'e şöyle dedi: "Size sarılmam şart; sevgili Edhem'imizin oğlu olduğunuza göre artık bizim de çocuğumuz olacaksınız." Hamdi bu baba şefkatinden dolayı çok duygulandı ve Monsieur Dupré'yi görüp kendisiyle sohbet ettikten sonra şöyle dedi: "Olmam gereken yer burasıdır, başka bir yer değil".

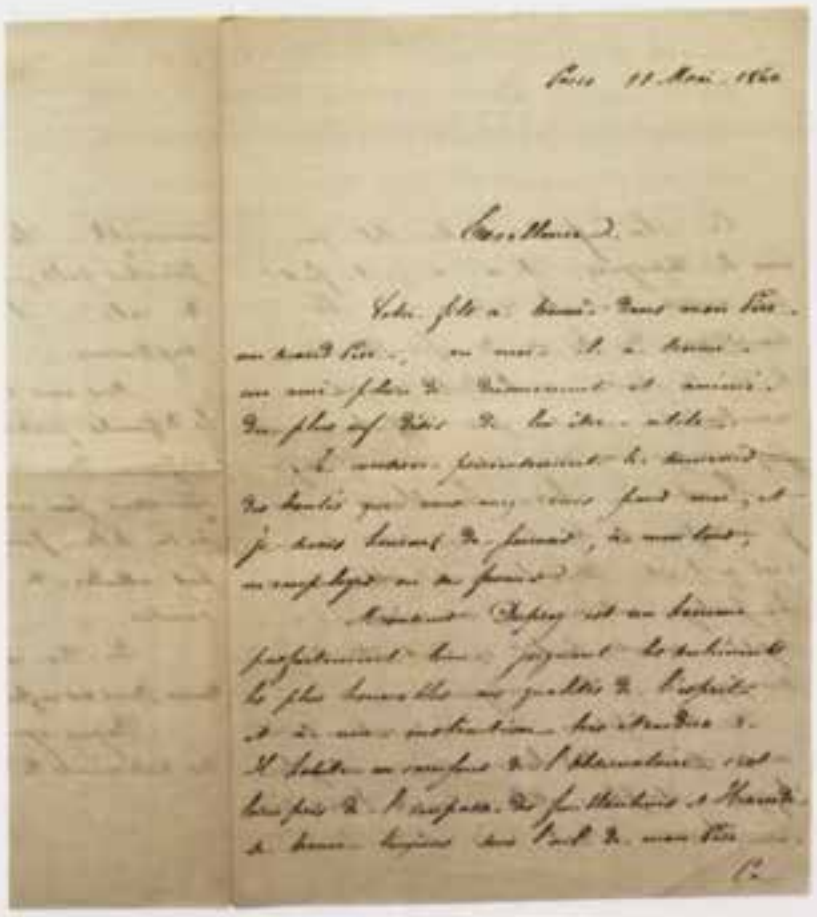
Bundan on gün kadar sonra Osman Hamdi Barbet'nin okulunda derslerine başlamıştı: Resim, coğrafya, dünya tarihi, tabiat



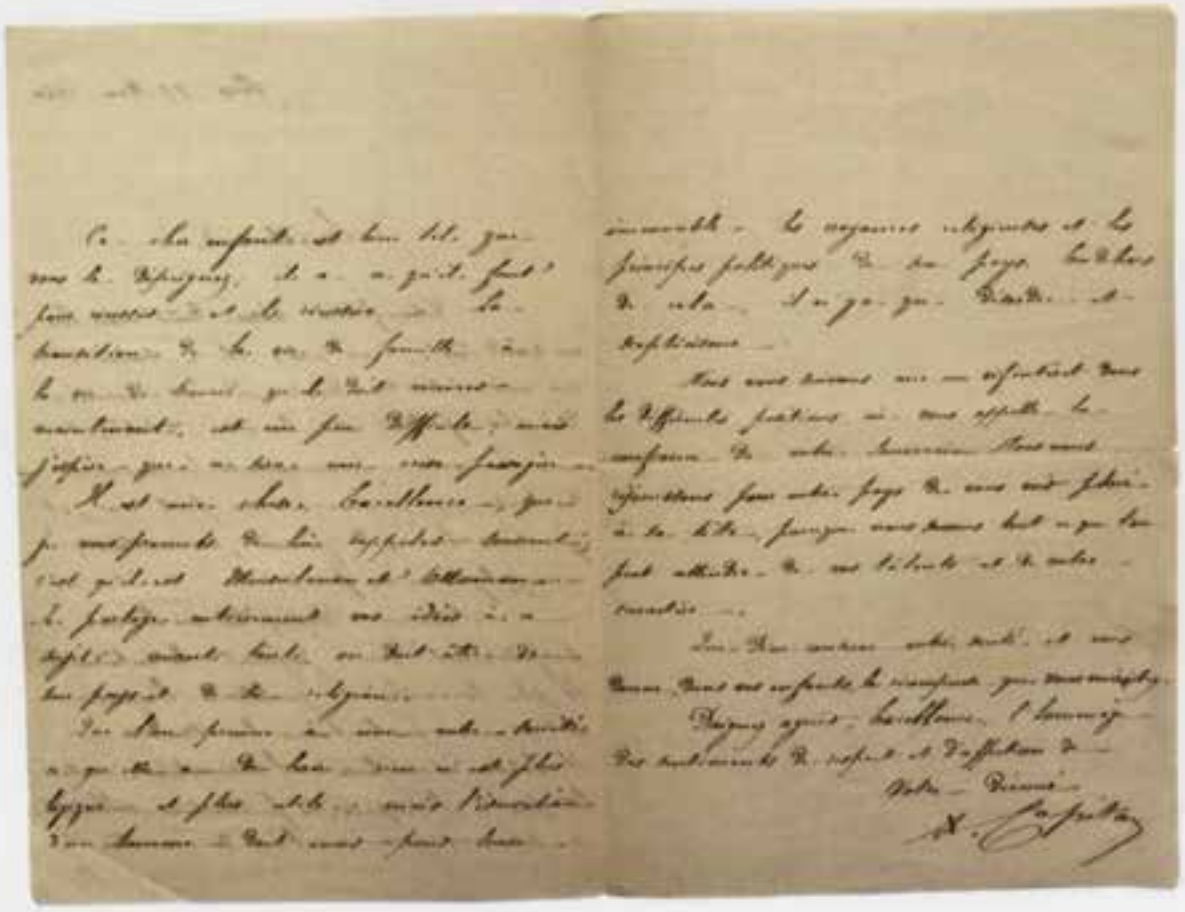
Jean-François Barbet'nin eski öğrencisi Edhem Paşa'ya mektubu, Paris, 11 Mayıs 1860. Yazarın koleksiyonu. Mektup ağırlıklı olarak Paris'e yeni gelmiş olan Osman Hamdi'nin eğitiminin planlanmasıyla ilgilidir.

tarihi, matematik... Barbet'nin kendisi Edhem Paşa'ya yazarak aklındaki planı açıklamıştı:

> Hamdi hocalarımızdan biri olan Monsieur Dupré'nin yanında yatılı kalıyor ve orada aile terbiyesiyle edebiyat eğitiminin bir kısmını alıyor. Henüz fen derslerimizi takip edecek durumda olmadığından, hocalarımızdan biri kendisine özel ders verecektir. Bizde ise yüz çizimi, geometrik çizim ve yalama resim dersi alıp haftada bir toplanan bir Fransız edebiyatı dersine katılıyor.
>
> Ders yılı başladığında, yani gelecek Ekim ayının başında nehari olarak gelip bütün fen derslerimizi ve edebiyat derslerimizin bir kısmını takip ederek fen dalında olgunluk imtihanını (*baccalauréat*) hazırlayacaktır.



Jean-François Barbet'nin damadı A. Capitan'ın Edhem Paşa'ya mektubu, 11 Mayıs 1860. Yazarın koleksiyonu. Capitan da kayınpederi gibi Osman Hamdi'nin nasıl bir eğitim alması gerektiği ve bu konuda vereceği desteği konusunda bildirmekteydi.



Ancak Barbet sadece müşfik bir baba gibi Osman Hamdi'nin dersleriyle ilgilenmekle kalmıyordu, ayrıca özel hayatını da bir zabt ü rabt altına almak konusunda bazı önerileri vardı. Anlaşılan o ki Osman Hamdi'nin başında babalık taslayan ve bunu özel hayatına karışarak göstermeye çalışan sadece Paris sefiri Ahmed Vefik Efendi değildi; Barbet de payına düşeni yapıyordu. Edhem Paşa'ya 11 Mayıs 1860 tarihli mektubu bunu gayet iyi gösteriyordu:

> [Hamdi'nin] ufak tefek eğlenceleri konusunda kendisiyle ne ben ne de sefir hemfikiriz. Şimdilik ayda 30 frankı var. Kendisine defterlerimizde de gösterdiğimiz üzere bu meblağ, sizin eğitiminizin sonunda aldığınızdan 10 frank fazla. Ona ise az geliyor.
>
> Delikanlımız der ki: "Babam benim daima cebimde iki, üç yüz frankla gezdiğim İstanbul'da edindiğim alışkanlıklara sahip değildi.
>
> Anlaşılan ayda 50 frank istiyor, ve bunu da bugün sizden mektupla isteyecek.
>
> Bu parayı verip vermemek size kalmış. Biz tercihinize göre hareket ederiz.

Osman Hamdi'nin işi zordu. Devamlı olarak kendisine babasının ne kadar intizamlı, çalışkan, tutumlu olduğunu hatırlatan Ahmed Vefik Efendi ile Barbet'nin karşısında, üstelik on sekiz gibi pek de küçük sayılmayacak bir yaşta, kendini ispatlamaya çalışmak kolay değildi. Bütün bunlara rağmen, Osman Hamdi'nin Barbet ile ilişkileri senelerce devam etmişti; Barbet onu arada sırada evine yemeğe çağırıyor, eğitimi ve bazı idarî işler konusunda elinden geldiğince yardım ediyordu. Anne tarafından kuzeni — dayısı İsmet Efendi'nin oğlu — Ahmed Tevfik de 1864'te Paris'e geldiğinde, kendisine yatılı bir okul arandığında Osman Hamdi hemen Barbet'nin bilgi ve tavsiyelerine müracaat etmişti. Neticede ise, barbet'nin kendi okulunu kapama kararı nedeniyle Tevfik'in başka bir yatılı okula kaydedilmesine karar verilmişti.

Barbet'nin ailesinden olup da Osman Hamdi'yle ilgilenen tek kişi Barbet'nin kendisi değildi. Damadı A. Capitan da Osman Hamdi'ye hamilik etmek konusunda gayret göstermiş, İstanbul'da tanımış olduğu Edhem Paşa'ya yazdığı bir mektupta Osman Hamdi'nin eğitimi konusundaki görüşlerini aktarmıştı. Bu görüşlerin en ilginç tarafı, ısrarlı bir şekilde insanların mensup oldukları ülke ve dine olan bağlılıklarını hiçbir zaman kaybetmemeleri gerektiği konusundaki kuvvetli inancıydı:

Ekselansları, kendisine sıkça hatırlatacağıma söz verdiğim bir şey var, o da Müslüman ve Osmanlı olduğudur. Bu konuda sizinle tamamen hemfikirim: İnsan her şeyden önce ülkesine ve dinine bağlı olmalıdır.

Başka bir toplumun iyi taraflarını almak kadar mantıklı ve faydalı şey yoktur; ama bir insanın eğitiminin değişmez temeli, kendi ülkesinin dinî inançlarıyla siyasî ilkeleri olmalıdır. Bunun dışında kalan sadece düzensizlik ve inançsızlıktır.

Osman Hamdi'nin mektuplarında 1864 tarihinden itibaren Barbet'nin ismine artık rastlanmamaktadır. Bir taraftan Osman Hamdi'nin artık eve ayrılarak daha büyük bir özerklik kazanması, diğer taraftan ise Barbet'nin eğitimcilik mesleğinden yavaş yavaş elini eteğini çekmesi neticesinde ikisi arasındaki bağların büyük ölçüde koptuğunu tahmin etmek güç değildir.

– *Renseignements sur l'importance donnée par le gouvernement turc à l'éducation des jeunes musulmans élevés en France*, [Paris, 1840].

– *Copie d'une lettre écrite à M. le maréchal duc de Dalmatie, ministre secrétaire d'État de la guerre, sur la question du baccalauréat ès lettres qu'il s'agirait d'exiger à partir de 1843 des candidats à l'École polytechnique*, Paris, [1842]

– *Copie d'une pétition adressée à la Chambre des Députés*, [Paris, 1843]

– *Justification personnelle adressée par le sieur Barbet aux grenadiers du 2e bataillon de la XIIe légion, datée du 20 février 1846*, [Paris, 1846].

– *À Messieurs les Gardes nationaux de la compagnie des Grenadiers du 2e bataillon de la XIIe légion*, [Paris, 1846].

Kaynakça. (Almanach, 1828: 841), (Almanach, 1837: 92), (Barbet, 1840), (Barbet, 1853), (Barbet, 1858a), (Barbet, 1858b), (Barbet, 1859), (Didot-Bottin, 1860: 97, 779), (Osman Hamdi Arşivi, Gardey'den Edhem Paşa'ya, 19 Nisan 1860, 28 Nisan 1860; Barbet'den Edhem Paşa'ya, 11 Mayıs 1860, 27 Ekim 1860; Dupré'den Edhem Paşa'ya, 21 Temmuz 1860, 10 Ağustos 1860, 4 Ekim 1860, 3 Şubat 1861, 28 Nisan 1861, 18 Ekim 1861, 12 Aralık 1861, 5 Ağustos 1862, 20 Ağustos 1862; Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 7 Kasım 1862, 22 Temmuz 1864, 28 Temmuz 1864), (Almanach, 1864: 1107), (Almanach, 1865: 1112), (École normale, 1882: 5-6, 548), (Biographie française, 1932-2009: V, 278-279), (Hillaret, 1963: 522-523), (Roche ve Vernus, 1996: 47).

BASRA. *Yedinci yüzyılda kurulmuş, 1538'de Osmanlıların eline geçmiş, Irak'ın Güneyinde Şattülarap kıyısında ve Basra Körfezi'ne yakın liman kenti.* » **BAĞDAT; REYHAN**

BATI. *Güneşin battığı yön, Doğunun karşıtı, siyasî ve kültürel olarak Avrupa ve Avrupa'dan türemiş olan yerleri kapsayan tanım.*

Osman Hamdi'nin Batıyla olan ilişkisi her zaman, ve özellikle son yirmi yıl içinde sık sık tartışılmıştır. Bariz bir şekilde varolan bu ilişkinin nasıl nitelendiği, bu konuda araştırma yapmış olan kişilerin yorumlarına göre değişmektedir. Kimine göre Osman Hamdi, Batıya hayran, medeniyetini özümsemiş, dolayısıyla da "Batıcı" olmanın ötesinde aslında doğrudan doğruya Batılı gibi düşünmüş, yaşamış ve çalışmış olan bir kişidir. Kimine göre ise Osman Hamdi'nin Batıcılığı, dönemin birçok Osmanlı entelektüeline benzer bir şekilde hayranlık içermekle beraber esas itibarıyla bir özümsemeden çok bir özenme

Osman Hamdi frakla, yakl. 1900. Yazarın koleksiyonu.

ve taklit etme olarak tanımlanabilecek bir alafrangalılıkla sınırlıdır. Hatta kimi analizlere göre, Osman Hamdi'nin Batıyı tam olarak hazmedememiş olmasından kaynaklanan bazı iğretilikler ve tutarsızlıklar yapmış olduğu resimlere yansımış, özellikle de tuvallerinde üç boyutluluk ve derinlik konusunda yetersizlikler şeklinde tazahür etmiştir. Yelpazenin öbür ucundaki bazı yorumlara göre ise Osman Hamdi, Batı kültürüne olan aşinalığını ve hakimiyetini Batıya karşı kullanmayı bilmiş, dolayısıyla Batıyı özümsemekle birlikte ona karşı kendi silahlarını doğrutabilmiş bir sanatçıydı. Bu anlamda sanatçının Batıya has kabul edilen oryantalizm akımı ve zihniyetiyle olan ilişkisi özellikle anlam kazanmaktadır: Osman Hamdi'nin Batıyı olduğu gibi kabul ettiğini düşünmenin neticesi, oryantalist olduğunu kabullenmek mânâsına gelebilmektedir; tam aksine, sanatında Batıya karşı bir direnç, hatta saldırı sezildiği anda, oryantalizminin niteliği değişmekte, Batıya doğrultulmuş bir silah veya en azından eleştiri aracı hâline gelmektedir.

Osman Hamdi Paris'te alafranga kıyafette, yakl. 1864. Yazarın koleksiyonu.

Aslında bütün bu tartışma geç dönem Osmanlı dünyasında başlayan ama özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nde Batı ve Batılılaşma konusundaki çok daha genel bir tartışmanın yansıması olarak görülebilir. Tanzimat'tan beri Batı modelini benimsemiş, tepeden inme bir şekilde de olsa uygulamaya koymuş, hayatın hemen hemen her alanında bu yönde bir değişim sürecine girmiş ve bunu benimsemiş olan yenilikçi kesim için Batıyla olan ilişki mütemadiyen aşk ile nefret arasında gidip gelmiş, çok çeşitli tepkilere yol açmıştır. Batıya ve Batı medeniyetinin göstermiş olduğu maddi gelişmelere hayranlık duyan, ama diğer taraftan bu duygudan dolayı bir teslimiyet hissi ve aşağılık kompleksiyle baş etmeye çalışan nesiller günümüze kadar bu çapraşık ilişkiyi çeşitli şekillerde yaşamışlardır. Yelpazenin bir ucunda Batılılaşmayı sonuna kadar savunan ve buna göre zımnen de olsa Batıyla uyumlu görünmeyen geleneksel/Doğulu/İslami kimliğinden arınmaya çalışan, onları reddetmeye kadar gidebilen Batıcılık, öbür ucunda ise Batılaşmayı sadece bir araç olarak gören, hatta bu aracı sömürücü ve sömürgeci olarak algılanan Batıya karşı kullanmaya niyetli bir isyan hâli... Osman Hamdi de bir bakıma bu tanımlamalarla algılanıp incelenebiliyordu: Batıya ruhunu satmış frenkleşmiş bir hain mi, yoksa Batıyı kendi silahlarıyla alt etmeyi aklına koymuş bir vatanperver mi? Alafranga hayatın cazibesine kendini kaptırmış dekadan bir entelektüel mi, yoksa iki dünya arasında sıkışıp kalmış ve ne birine ne de ötekine yaranamayan uyumsuz ve ayarı kaçmış bir şahsiyet mi?

Sorun bu sorularda ortaya konan kategorilerin son derecede aldatıcı olmasıdır. Bir kişiliği bu kadar stereotipik ve klişeleşmiş kalıplar içinde değerlendirmek tabii ki hiçbir zaman gerçekçi bir çaba değildir. Fakat Osman Hamdi söz konusu olduğunda en büyük sorun, bu analizleri dayandıracak sağlam, güvenilir herhangi bir verinin yokluğudur. Dikkat edilirse, hakkında varılan yargıların büyük bir çoğunluğu hayatı ve kariyeri hakkında mevcut somut bilgilerle tablolarının yorumlamasından oluşan bir tür karışıma dayanmaktadır. İncelenmek istenen kavram Batı olunca da mesele daha da sorunlu bir hal almaktadır, zira Osman Hamdi Batıyı neredeyse hiç resmetmemiştir. Gerçekten de 1868'de Paris'te sergilediği ve bugün kayıp olan *Madame de H... Portresi* ile on sene sonra yapmış olduğu *Venedik Manzarası* dışında Batıyı temsil ettiği tek örnek, 1884 tarihli *Halıcı Acem* tablosunda halıcının müşterisi olarak resmedilmiş olan Avrupalı aileden ibarettir. Bu anlamda Osman Hamdi'nin eserlerinde bir Doğu imgesinden bahasetmek ne kadar mümkünse, Batının herhangi bir şekilde temsil edilmesinden söz etmek o derecede imkânsızdır. Bu durumda, Osman Hamdi'nin Batıyı algılayışını ve Batıyla olan ilişkisini doğrudan değil, dolambaçlı bir yoldan, özellikle de Doğuyu resimlediği tablolarının yorumlamasından çıkarsamak gibi bir mecburiyet hasıl olmaktadır. Bunun ise ne kadar güvenilir bir yöntem olduğu hâliyle gayet şüphelidir.

Oysa aslında kaynaklar biraz daha deşildiğinde, Osman Hamdi'nin Batı ve Doğu-Batı mukayesesi konularında tek tük sözlerine rastlamak mümkündür. Bunların herhalde en belirgin ve açık olanı, 27 Nisan 1870 tarihli Bağdat'tan babasına yazdığı mektupta Doğu ile Batı arasında yapmış olduğu mukayesedir:

> Sevgili ailem ve başka birkaç aile haricinde, kıymetli pederim, etrafınıza göz atın! Ailelerde ne görüyorsunuz? Kokuşmuşluk, ahlaksızlık, kavga, boşanma. Kölelik onları talan ediyor, odalıklar maneviyatlarını bozuyor. Kadın kocasına itaat etmiyor, koca karısını saymıyor. Koca kendi alemindeyken, karısı da kendi yolunda. Hiçbir zaman elele vermediler. Hiçbir zaman bir aile teşkil etmediler. Çocuklar ihmal ediliyor. Anne onları hiçbir zaman düşünmemiş, Kendini hâlâ taşınır mal sanan kölelerin elinde bu zavallı yavrular mânâsız bir hayat sürüyorlar. Bu arada anne mesirelere gidip taşıdığı ama nefret ettiği ismi çamura buluyor. Bütün bunların sebebi de yozlaşmış adetlerimizde erkeğin kadın alırken gözlerini kapamasını gerektiren gülünç bir antlaşmadır. Bu antlaşmaya göre evlilik kadının ve erkeğin hür rızasından değil, aile büyüklerinin muvafakatından kaynaklanmaktadır.
>
> Bu şartlarda fikirlerinizi paylaşan, hisleri sizinkilerle uyumlu olan bir kadın bulmak tesadüfe kalmış, zor bir şeydir.
>
> 52 kâğıttaki tek maça ası. Ne mutlu onu açana.
>
> Dikkatinizi çekerim, kıymetli pederim, artık Müslümanların adetleri olmayan adetlerimiz bu şekilde yıkarken diğer taraftan Avrupa adetlerini yüceltmiyorum. Onlara da çok eleştirim var, ama söylemem gerekir ki onları sadece şundan dolayı tercih ediyorum ki umumiyetle ancak evlilik dışında ahlak bozukluğu, kokuşmuşluk ve ahlaksızlık görülüyor. Zenginlerin elinin altında ve meşru karılarının yanıbaşında sayısız genç cariyeler bulunmuyor; gayrımeşru ve gayrıkanunî ilişkilerde bulunduklarında bunu sokakta fahişe tabir edilen hür ve dolayısıyla kanun dışı kadınlarla yapıyorlar.
>
> Dikkatiniz çekerim, sadece büyüklerden, zenginlerden bahsediyorum, halktan esnaftan değil; burjuva ailelerinin hepsi, özellikle Almanya'da, neredeyse kusursuzdur.

Bu kısa pasaja dayanarak Osman Hamdi'nin zihniyeti ve Batıya karşı tutumu konusunda kesin bir yargıya varmak tehlikeli olmakla beraber, gene de bazı çıkarsamalar yapmak mümkündür. Her şeyden önce, Osmanlı Batılılaşmasının temel unsurlarından biri olan yozlaşma olgusu Osman Hamdi'nin endişelerinin başında geliyordu. Buradaki derdi sadece aile ve evlilik meselesi olmuş olsa bile, bu dar çerçeveden hareket ederek toplumun tamamını kapsayan bir yozlaşma sürecinden bahsetme ihtiyacını duymaktaydı. Açıkça söylemese bile, bu sürecin altında gördüğü en büyük etken ise din, yani İslam diniydi. Ancak dine karşı fazla eleştirel olabilecek tavrını yumuşatmak için, en kökten Osmanlı ıslahatçılarının bazen başvurdukları bir taktik uygulayarak, gördüğü yozluğun İslam'ın eski saflığından sapılmış olmasından kaynaklandığını söylemekteydi. Bu durumda Osman Hamdi aslında oryantalist bir söylemi büyük ölçüde kabullenmiş ve tekrarlamış oluyordu: Durağan bir Doğu, kaderci bir toplum, geleneğin esiri olmuş, en basit ve saf duyguları kaybetmiş insanlar...

Osman Hamdi, *Hahcı Acem*, 1888. Detay, Alte Nationalgalerie, Berlin, env. AI 420, © Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte. Bu detayda Osman Hamdi'nin tablolarındaki nadir Batılı tasvirlerinden biri yer almaktadır.

Ne var ki, Doğuya yönelttiği bütün bu eleştiriler Batıyı bir tür ideal ve model mesabesine getiriyor idiyse de, bu konuda da temkinli davranmayı unutmuyordu. Avrupa'yı, Batı medeniyetini fazlaca övmek, ona karşı kayıtsız şartsız bir hayranlık ifade etmek birçok açıdan sakıncalıydı. Her şeyden önce sert mizacı ve vatanperverliği iyi bilinen Edhem Paşa'nın böyle bir tutumu kabul etmeyeceği kesindi; fakat daha da önemlisi, Osman Hamdi'nin kendisi de aslında samimi olarak bu tür bir duruma düşmek istemiyordu. Osman Hamdi'nin Batıyla olan ilişkisinde belirleyici olan da bu çelişki, bu gerginlikti: Batıya gerçekten hayrandı ve gerçekten inanmıştı, fakat aynı zamanda da son derecede kuvvetli bir vatanperverlik duygusuyla bu hayranlığın bir teslimiyete dönüşmesinden korkuyordu.

Eskihisar'da alafranga eğlence: soldan sağa Osman Hamdi'nin çocukları Nazlı, Edhem ve Leyla, yakl. 1897. Yazarın koleksiyonu.

Burada vatanperverliği milliyetçilikle karıştırmamak gerekir. Osman Hamdi'nin bağlılığı bir devlete ve bu devletin temsil ettiği kimliğeydi. Kendisi de bir devlet memuru olarak, bu devletin itibarının gerektirdiği türden bir medeniyet misyonunu üstlenmek durumundaydı. Bu misyonun karmaşık bir içeriği vardı: Bir taraftan Batı medeniyetini özümsemek, almak ve uyarlamak, diğer taraftan ise kendi ülke ve devletini Batı devletlerinin — dönemin düvel-i muazzamasının — giderek artan yayılmacı ve tahakkümcü politikalarına karşı korumaya çalışmak.

Osman Hamdi'nin oluşturduğu 1884 Asar-ı Atika Nizamnamesi bu çelişkinin belki de en somut ifadesidir: Doğrudan doğruya Batı medeniyetinden alınmış olan bir bilimsel disiplinin (veya henüz yarı bilimsel merakın) gereğini yerine getirmek için gene Batıdan alınmış bir mevzuat ve hukuki düzenlemenin Batıya karşı kullanılması... Herhalde bu yüzdendir ki 1884'ten sonra Osman Hamdi'nin aleyhinde yazan yabancı arkeologlar bu çelişkiyi anlamayıp ya da samimiyetini inanmayıp onu oyununu saklayan ama esas itibarıyla Batı düşmanı olan bir kişilik olarak algılayabilmişlerdir. Nizamnamenin çıkmasından hemen sonra tepkisini açıkça ifade eden Salomon Reinach, bu tutumu iki nedene bağlıyordu: "İlki, Hamdi gibi Fransa'da eğitim görmüş olsa bile her Türkün kalbinde yatan baskın bir his olan medeni Avrupa'ya karşı duyulan nefret; ikincisi ise Avrupa medeniyetinin dış görüntüsünü taklit etmek konusundaki adeta çocuksu arzu". Keza James Theodore Bent de benzer ifadelerle Osman Hamdi'nin Avrupa'ya karşı mücadeleyi şiar edinmiş ve dolayısıyla gerçek hislerini gizleyen bir kişi olduğunu iddia ediyordu. Bu konuda çok daha sakin ve gerçekçi bir tavır sergileyen Edmon Fazy, Osman Hamdi'nin "Doğu vatanperverliği"nden bahsetmekte, bayıldığı konulardan birinin de Avrupa'daki en alt ve en üst sınıfların yozluğuna mukabil Doğudaki geleneksel saflığı ve genç dinamizmi mukayese etmek olduğunu söylemektedeydi.

Osman Hamdi'nin kişiliğini karmaşık yapan, Batıya olan sadakatinde olduğu kadar Batıya karşı aldığı tavırda da samimi oluşuydu. Bugünkü bazı yorumlarda olduğu gibi döneminin yabancı yorumlarında da bir bakıma aynı türden bir yanılsama sonucunda bu iki veçhenin bir arada barınamayacağı varsayımı hakimdir. Günümüzün algılamasındaki başlıca sorun, vatanperverlikle sınırlı olan bir duygunun o dönem ve bağlamda pek mânâsı olmayan bir milliyetçilikle karıştırılması, ve dolayısıyla kendisine fazlaca bir bilinç yüklenmesidir. Oysa gerçek şu ki Osman Hamdi'nin vatanperverliği, ne samimi bir şekilde Batının bütün değerlerini içselleştirmiş olmasına, ne de oryantalist bir zihniyete sahip olmasına bir engel teşkil etmekteydi.

Osman Hamdi için Batı bir model veya bir özenmeden çok daha fazlasıydı. Paris'te sekiz yıl yaşamış, bilinen bütün özel evrakını Fransızca tutmuş, tablolarının neredeyse tamamını Fransızca imzalayan ve ithaf etmiş, evliliklerinin ikisini de Fransız kadınlarla yapmış, aile içinde Fransızca konuşan, Avrupa'nın burjuva kültürünün bütün unsurlarını hayatına

yansıtmış olan bir kişi için Batı, bir hayat tarzı ve bir kimlik niteliğindedir. Özel hayatındaki bu baskın Avrupailik, resmi ve kamusal kişiliğinde aynı yoğunlukta devam etmekteydi: Batı tarzında, üstelik oryantalist temalar işleyerek yaptığı resim, Batı dünyası ile işbirliği içinde giriştiği arkeolojik çaba, Batı örneklerinden ilham alarak oluşturduğu müze kompleksi... Osman Hamdi'nin kendine Osmanlı başkentinde Batıyı canlandıran birer "kurtarılmış bölge" yaratmış gibiydi: Kuruçeşme'de alafrangalaştırılmış bir yalı ve içinde bir artist atölyesi, Eskihisar'da Paris'in banliyösündeki bahçeli evleri hatırlatan bir köşk, Gülhane'de Avrupa medeniyetinin en çok kıymet verdiği kalıntıların ve üretmiş olduğu bilimsel eserlerin doldurduğu bir müze...

Bütün bunlar Batıya ciddi bir bağlılığın, hatta bir bağımlılığın işaretleriydi. Osman Hamdi kendi ülkesinin eserlerini ve arkeolojik değerlerini Batının üstünlük taslayan, tahakküm kuran, hatta zaman zaman sömüren tavrına karşı korumaya kararlıydı ve büyük ölçüde de bunu başarmıştı. Ancak ne var ki gene de onu tatmin edecek olan, gene Batıdan gelen bir takdir, Batıdaki bilimsel camianın kendisini tanımasıydı. En büyük ve hatta tek arzusunun arkeolojik şöhret olduğunu söyleyen Bent aslında çok da yanılmıyordu, zira Osman Hamdi'nin yaptıklarının hemen hemen tamamı yurtdışındaki bir kitleye yönelik olma özelliğini taşıyordu. Kendi ülkesinde marjinalize edilmiş ve kendini de zaten büyük ölçüde geri çekmiş olan bu sanatçı ve bilim insanının kıymet verdiği, inandığı, ulaşmak istediği bütün referanslar ve değerler Batıda bulunuyordu.

Bu yüzdendir ki Osman Hamdi'nin kişiliğinde, hayatında ve kariyerinde Batı, değişmeyen bir zemin, vazgeçilemeyen bir arka plan olarak durmaktadır. Bu anlamda Batıcı olmanın ötesinde Batılı olmak gibi bir iddianın baskınlığı karşısında, vatanperverliğin çok daha dar bir kapsamda, daha çok tepkisel bazı tezahürlerle ve özellikle arkeoloji alanında bilinçli bir korumacılıkla sınırlı kaldığı göze çarpmaktadır. Zaten bu durum da bazen Batılı muhataplan karşısında bazen zayıf duruma düşmesine sebep olabiliyordu. Kendi ülkesinde gerçek mânâda hakettiği ilgi ve desteği görmeyen, ya da zaten kendi ülkesinin halkını pek muhatap almayan Osman Hamdi, Batıdan aldığı her iltifatla, kendisine verilen her onursal dereceyle, satın alınan her tablosuyla, göğsüne takılan her nişanla ister istemez üzerindeki baskılara karşı koyma gücünden biraz kaybedebiliyordu.

Bu kadar karmaşık bir duruma rağmen, Osman Hamdi'nin Batıyla ile olan ilişkilerini gayet başarılı bir şekilde yürütmüş olduğunu, hem zihinsel olarak herhangi bir kimlik krizine girmeden, hem de kariyerinde duyduğu yakanlık ile uygulamak istediği korumacılık arasında hassas bir denge oluşturarak Doğuda Batıyı yaşamak ve yaşatmak konusunda gayet maharetli olmuş olduğunu söylemek herhalde doğru olacaktır.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 27 Nisan 1870), (Bent, 1887), (Reinach, 1891: 46-61), (Fazy, 1898: 103-104), (Thalasso, 1911a: 21-22), (Adil, 1937: 9), (Dranas, 1940: 137), (Berk, 1943: 20, 23), (Cezar, 1971: 308-309), (Kortun, 1987: 281-282), (Aksüğür Duben, 1987: 287-290), (Aksüğür Duben, 1990: 19-21), (Eldem E, 1992: 88-89), (Fetvacı, 1996: IV, 5-7), (Germaner ve İnankur, 2002: 300-311), (Ersoy, 2003b: 86-87), (Eldem E, 2004b: 39-50), (Duben, 2007: 43, 46-48)

BEDEVİ. *Arap dünyasında çölde göçebe hayatı yaşayan ve genellikle aşiret esasına göre örgütlenen topluluklara verilen genel ad.*

Osman Hamdi'nin Paris'ten döndükten sonra Bağdat vilayetinde görevli olarak geçirdiği yaklaşık iki yıllık süre içinde Bedevilerin çok önemli bir iz bıraktığını söylemek mümkündür. Sekiz

Haleb Vilayeti. Sağdan sola: "Yahudi kadını", "Bedevi" ve "Bedevi kadını". Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, s. 244-245, levha XXV. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

yıl kadar Fransa'da yaşadıktan sonra birdenbire kendini imparatorluğun en ücra vilayetlerinden birinde bulan genç adam, burada gördüklerini bir taraftan Osmanlı kültürünün ve siyasî bakışının bazı ilkeleriyle diğer taraftan da Avrupa'da almış ve benimsemiş olduğu bazı değerlerin karışımından oluşan bir anlayışla algılamış ve kavramıştır. Bundan dolayıdır ki babasıyla olan mektuplarında genellikle şehirli ve yoz olduğunu iddia ettiği Araplar ile göçebe ve vahşi de olsa asil olduğunu düşündüğü Bedevileri birbirlerinden ayırmaya özen gösterir.

Bedevilere atfettiği "asil vahşet" Osmanlı kültüründen çok Avrupa kültürünün üretmiş olduğu bir bakış açısından türemiştir. Göçebeleri hem mütemadi bir tehlike, hem de mali bir kayıp olarak gören Osmanlı idarecilerinin bu vahşette herhangi bir ilginçlik veya hoşluk bulma kaygısı olmadığı, tam aksine yerleştirmek, vergilendirmek, zabt ü rapt altına almak, baş kaldırdığında ise ezmek ve cezalandırmak gibi dürtülerin çok daha baskın olduğu göze çarpmaktadır. Oysa Avrupa'da sömürgeciliğin on sekizinci yüzyılda iyice gelişmesiyle Aydınlanma felsefesinin yeni söylemlerinin bir araya gelmesi neticesinde, basit hatta ilkel olarak tanımlanan topluluklara mensup kişilerin bu özelliklerinden ve vahşetlerinden menkul bir tür saflık, temizlik, hatta asalet sahibi oldukları, medeniyetin bozup yozlaştırmadığı insanlar olarak modern Batılı insanın kaybetmiş olduğu bazı önemli değerleri hâlâ içlerinde tuttukları düşüncesi giderek kabul görmeye başlamıştı. Pek tabii ki bu bakış açısı daha çok düşünce ve sanat elitlerinin arasında gelişme gösteren, dolayısıyla başka çevrelerde her türlü ayrımcılık ve hor görmeye açıktı. Zaten vahşilik veya ilkellikten kaynaklanan bir asalet ve saflık, zımnen siyasî ve medeni bir ehliyetsizlik fikrini de beraberinde getiriyordu. Asil de olsalar bu vahşiler ancak kendi tabii çevrelerinde kaldıkları müddetçe kendi kendilerine yetebiliyor, modernlik karşısında ise yönetilmeyi gerektirecek kadar aciz kalabiliyorlardı.

Osman Hamdi'nin Bedevilere bakışı ağırlıklı olarak bu kültürel değerlerden esinlendiğini söylemek mümkündür. Bağdat'tan babasına yazmış olduğu mektuplardan birinde "yoz şehirli" ile "asil Bedevi" arasında yaptığı net ayırım bunun en belirgin işaretidir:

> Buranın büyük şehirlerinin ve özellikle de Bağdat'ın nüfusuyla hiç uğraşmayalım: Bunlar her ne kadar artık çadırda yaşamayıp görünürde çölde yaşayanlardan ehven görünüyor ve herhangi bir 19. yüzyıl adamı havasındalarsa da, aslında Bedevilerden kat kat daha aşağıdırlar. Zira Bedeviler ilkel ve pederşahi bir hayat sürüyorlarsa da diğerlerinin o kadar iğrenç ve yoz bir yaşantısı var ki bütün Bağdat'ta, özellikle de hükümete hizmet edenlerin arasında, tek bir dürüst adama rastlayamazsınız!

Ancak Osman Hamdi'nin gözünde şehirli Arap'tan asaletiyle ayrışan Bedevi'nin zaafı, bir tür çocuk ruhluluk olarak nitelendirilebilecek saflığıydı. Bunun doğrudan bir neticesi de ona göre muamele görmeye ihtiyaç duymaları, başka bir deyişle Osmanlı idarecilerinin onları "terbiye" edecek ve etkileyecek türden yöntemlere başvurmaları gereğiydi. Midhat Paşa'nın elinden ordu kumandanlığının alınması söz konusu olduğunda, Osman Hamdi'nin itirazlarından biri de bu yöndeydi: Bedevilerin anladığı türden yöntemleri kullanamayan bir valinin kendini saydırması mümkün değildi:

> Size tekrarlıyorum ki burada kalem adamı hiçbir şey değildir; bayrağı gösterebilmek gerekir. İşte mesela bir şeyhi alın, paşa yapın, eline ferman verin; onun üzerinde aslında hiçbir etki yapmış olmuyorsunuz, ama ona bir hilat giydirip eline bir sancak verin, memnun olur, kabilesine yeni kıyafeti içinde ve önünde sancağı, büyümüş ve yücelmiş olarak döner. Bedeviler ona hayran kalır. Anlayacağınız, herşeyi dış görünüşüne göre değerlendiriyorlar.

Bağdat'tan birkaç sene sonra 1873 Viyana Sergisi için hazırlanan *Elbise-i Osmaniye* isimli kıyafet albümünün içinde yer alan Bedevi görüntüleri, Osman Hamdi'nin 1869-1870 senelerinde karşılaştığı o insanların bir tür canlandırması niteliğindeydi. İlginçtir ki bu eserde Bedeviler egzotik bir görüntü sağlamanın ötesinde, metin kısmında medeniyetin bir tür çöküşünün simgesi olarak da kullanılmaktaydılar. Metnin kesin olarak de Launay'nin veya Osman Hamdi'nin kaleminden mi çıkmış, ya da başka kaynaklardan apartılmış mı olabileceği kesinlik kazanmamış olmakla birlikte, Antik Çağın muhteşem kalıntılarıyla onları "işgal" etmiş olan Bedeviler arasında kurgulanan çelişki, bunun tipik bir örneğidir:

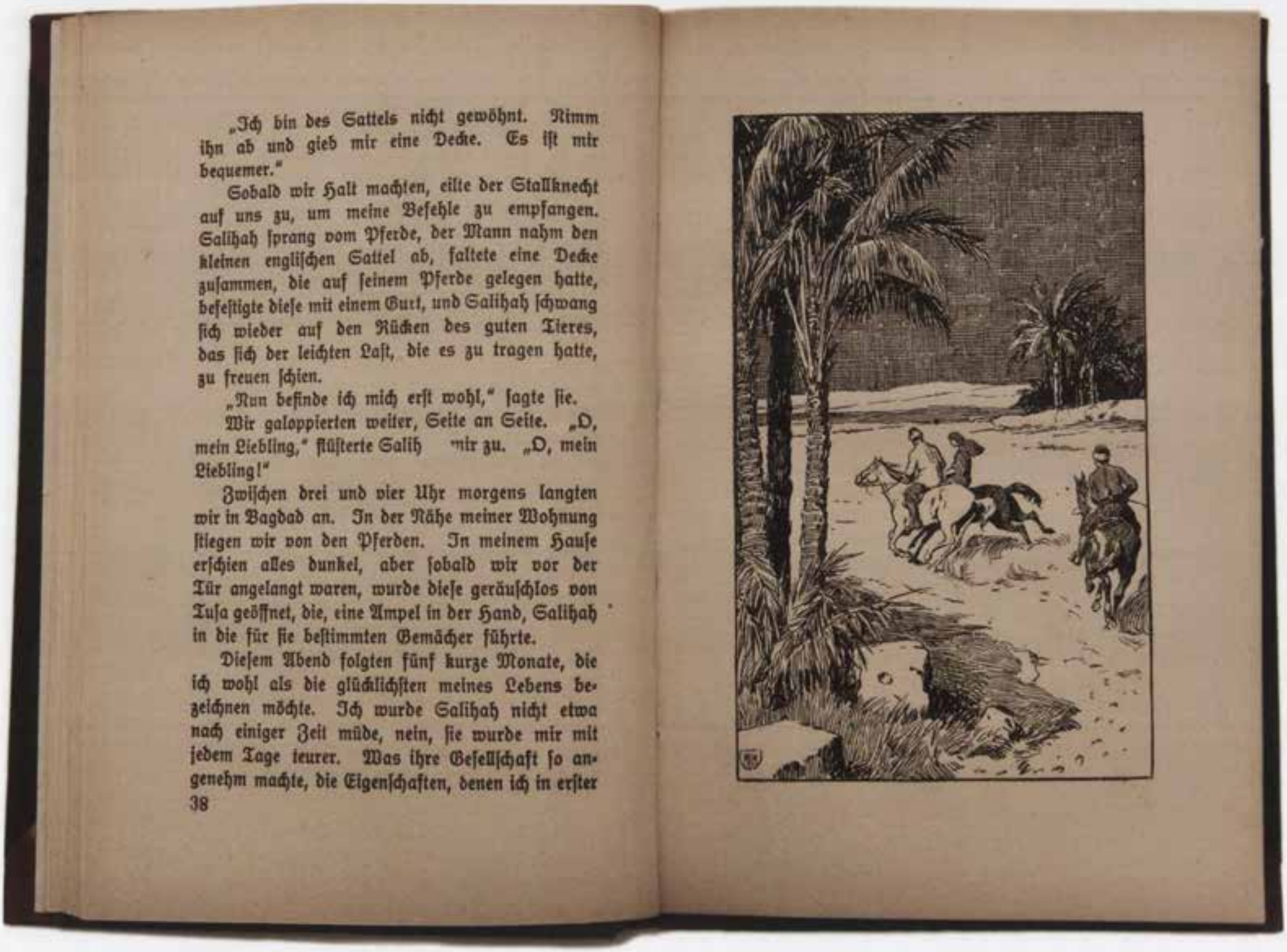
> Bütün bu çeşitli milletler arkalarından zamanın tam silemediği ama hemen hemen yerde harabeye çevirdiği izler bırakmışlardır. En meşhur antik şehirlerin bir zamanlar yükseldiği yerlerde buün artık sadece birer kasaba yer almaktadır ve Sur, Sayda, Byblos, Aradus, Lazkiye gibi Suriye vilayetinin en önemli şehirlerinin güçlü isimlerini saymanın bazı hatıraları canlandırmanın dışında faydası kalmadı. Palmyra ve Baalbek gibi daha da az şanslı olanlara gelince, geniş portikolarıyla sonsuz sütun sıralarının gölgesi artık sadece Bedevilerin kara çadırlarının üzerine düşmektedir.

Bağdat vilayetindeki tecrübelerine dönecek olursak, Osman Hamdi'yi diğer Osmanlı bürokratlarından ayıran en belirgin özellik, bu "vahşet" hâlinin bir tür romantizmle değerlendirilebilmesiydi. Ancak iş asayişin temini ve devletin otoritesinin korunmasına gelince, Osman Hamdi romantik ve egzotik arayışlarını bir kenara bırakıp diğer meslektaşları gibi Bedevileri sert bir şekilde cezalandırılmayı, hatta gerekirse ortadan bile kaldırılmayı hak eden bir bela olarak görebiliyordu. Zaten böyle durumlarda Araplar ile Bedeviler arasında gözettiği farkın birdenbire yok olması ve hepsinin "asi" ve sadece "Arap" kategorisi altında toplanması, devletin ve hayran olduğu Mihat Paşa'nın

otoritesinin tehdit altında olduğunu hissettiği anda çok daha tipik bir Osmanlı bürokratı gibi sert tedbir yanlısı bir tutuma doğru kayabildiğini göstermektedir. Bağdat'ta başlayan ve ardından Bedevi aşiretlerinin bazılarına sıçrayan bir ayaklanmayı babasına anlattığında bu durum açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır:

> Burada her zaman yapılacak çok iş var, hele şu an Divaniye ve Şamiye ayaklanmış haldeyken. Bu hareket Bağdat'ta başladı; şehrin şeytanî sakinleri, "ekâbiri", vilayetin sistemine ve özellikle idarede yaptığımız kökten ıslahata kötü gözle bakıyorlar. Hırsızlık, rüşvet ve haraç o kadar ellerinden sıyrıldı ki hepsi bize karşı oldular. Böylece rezil entrikaları sayesinde Bağdat halkı bir gece ayaklandı. Onları çabuk yatıştırdık ve yüz elliye yakın kişiyi mahkûm ettik. Bu rivayet aşiretler arasında yayılınca, zamanı uygun zannedip Cemilzade, Seyyid Selman ve belki de Samih Paşa gibi (ihtiyat kaydıyla) bunların bazı domuzlarının mektuplarından cesaretlenerek topluca ayaklandılar ve Divaniye mutasarrıfıyla bir binbaşıyı katlettiler. Şu anda *Chassepot*'lar (Fransız yapımı tüfekler) mükemmelen iş görüyor. Şimdiden 6.000'den fazla adam kaybettiler.

Osman Hamdi'nin bu anlatımı birkaç açıdan ilginçtir. Bir taraftan kendi kültürel ve duygusal tutumunun vatanperverlik uğruna nasıl değişip sertleşebildiğini gösterirken, diğer taraftan da bu dönemde yavaş yavaş beliren yeni türdeki bir Osmanlı siyasetinin gayet somut bir örneğini vermekteydi. Gerçekten de asırlardır göçer topluluklara karşı her zaman menfi bir tutumu olmuş olan Osmanlı idaresi o zamana kadar geleneksel sayıla-



„Ich bin des Sattels nicht gewöhnt. Nimm ihn ab und gieb mir eine Decke. Es iſt mir bequemer."

Sobald wir Halt machten, eilte der Stallknecht auf uns zu, um meine Befehle zu empfangen. Salihah ſprang vom Pferde, der Mann nahm den kleinen engliſchen Sattel ab, faltete eine Decke zuſammen, die auf ſeinem Pferde gelegen hatte, befeſtigte dieſe mit einem Gurt, und Salihah ſchwang ſich wieder auf den Rücken des guten Tieres, das ſich der leichten Laſt, die es zu tragen hatte, zu freuen ſchien.

„Nun befinde ich mich erſt wohl," ſagte ſie.

Wir galoppierten weiter, Seite an Seite. „O, mein Liebling," flüſterte Salih mir zu. „O, mein Liebling!"

Zwiſchen drei und vier Uhr morgens langten wir in Bagdad an. In der Nähe meiner Wohnung ſtiegen wir von den Pferden. In meinem Hauſe erſchien alles dunkel, aber ſobald wir vor der Tür angelangt waren, wurde dieſe geräuſchlos von Tuſa geöffnet, die, eine Ampel in der Hand, Salihah in die für ſie beſtimmten Gemächer führte.

Dieſem Abend folgten fünf kurze Monate, die ich wohl als die glücklichſten meines Lebens bezeichnen möchte. Ich wurde Salihah nicht etwa nach einiger Zeit müde, nein, ſie wurde mir mit jedem Tage teurer. Was ihre Geſellſchaft ſo angenehm machte, die Eigenſchaften, denen ich in erſter

38

Osman Hamdi'nin Bedevi güzeli Saliha'yı kaçırışı. Rudolf Lindau, *Morgenland un Abendland. Mit einer Einleitung von Wilhelm Rath, eine Bilde des Verfallers und 11 Zeichnungen von Franz Müller-Münster*, Hambourg, 1917, s. 39.

bilecek yöntemlerle bu sorunla yüzleşmeye çalışmıştı. Pazarlık ve diplomasiden baskı ve imhaya kadar uzanan bir yelpaze üzerinde yer alan Osmanlı tepkileri, modernlik öncesinde sınırlı maddi ve teknolojik imkânlarla ancak gerçekleştirilebilmekteydi. On dokuzuncu yüzyıldaki dönüşüm neticesindeyse Osmanlı idaresinin elindeki imkânlar birden çok daha etkili ve güçlü olmaya başlamıştı. Teknolojik gelişmeler ve özellikle silah teknolojisinde kaydedilen sıçramalar ister istemez Osmanlı İmparatorluğu'nu sömürgeci imparatorluklara benzatmeye başlamıştı. Osman Hamdi'nin *Chassepot* tipi tüfekler sayesinde altı bin kadar Bedevinin öldürülmesini bu kadar rahat bir şekilde anlatması da bu dönüşümün çok bariz bir ifadesiydi. Çok daha geç bir tarihte ve başkası tarafından kaleme alınmış olsa bile Osman Hamdi'nin *Bir Osmanlının Hikâyeleri*'ndeki aynı olaylarla ilgili anıları daha da net bir şekilde durumu anlatıyordu:

> Muharebe ancak birkaç saat sürdü. Bütün cesaretlerine rağmen, eski tip silahlar kullanan vahşi ve düzensiz gruplar, bizim askerlerimizle ve ellerindeki Martini tüfeklerle boy ölçüşecek durumda değildiler. Bu dengesiz muharebede bizimkiler hiç kaçırmadan bin adım mesafede adam öldürürken asiler kendi silahlarına yetecek bir mesafeye kadar sokulamıyordular.

İngiliz veya Fransız kolonyal ordularının Afrika yerlilerine karşı giriştikleri ve sıkça katliama dönüşen çatışmaları hatırlatan bu tasvirin en çarpıcı özelliği, Osman Hamdi'nin 1869'da yazarken kullandığı heyecanlı ama kaygısız tonun çok daha hassas ve bilinçli bir hal almış olmasıydı. Olaylar vuku bulurken babasına gurur içinde "bize yeşil ceviz gibi [kesik] başlar getirdiler" ve "bunlardan zevk alıyorum" diyebilen genç adamın yerini bu olaylardaki şiddetin korkunçluğunu ve eşitsiz durumun haksızlığını görebilen ellisine merdiven dayamış olgun bir adam almıştı. *Bir Osmanlının Hikâyeleri* isimli kitapta yer alan anılarla dolu hikâyeler her ne kadar doğrudan doğruya Osman Hamdi'nin kaleminden çıkmamış idiyse de, Rudolf Lindau'un kendisine anlatılanlara büyük ölçüde sadık kalmış olduğunu düşündürecek kadar gerçekçiydi. Olaylarla bu anlatımlarının arasında geçmiş olan çeyrek asırlık süre aslında gayet anlaşılır bir dönüşüme neden olmuştu. 1869'da gençlik, heyecan, idealizm ve bir de sert mizaçlı olduğu bilinen bir babayı etkileme derdine karşılık, ellisini geçmiş ve artık itibar dolu bir kariyerde başarıyla yükselmiş olan bir entelektüelin çok daha olgun bir şekilde geriye bakışı tabii ki çok farklı olacaktı. *Bir Osmanlının Hikâyeleri*'nde Bedevi imajı artık çok romantik ve duygusal bir boyutta ele alındığı, ilk defa olarak da bu "asil vahşi"lerin bir tür dekor unsuru veya figüran kimliğinden gerçek birer şahsiyete dönüştüklerini görmek mümkündür. Hikâyelerin birinde Osman Hamdi'nin (o da vahşi ve asil olan) atı Cin'e seyislik eden Mansur, bir diğerinde trajik bir aşk hikâyesi yaşadığı Saliha, ya da "Hatice" başlıklı öyküde yer alan muhtelif aşiret reisleriyle onları savaşa teşvik eden Hatice isimli güzel Bedevi kadını, Osman Hamdi'nin hayatına girip onu derinden etkileyen birer kahraman olarak ortaya çıkmaktadırlar. Bu hikâyeler kısmen veya tamamen uydurulmuş olsa bile, esas olan buradaki bakış ve ton farkıdır. Artık 1890'larda Osman Hamdi Bağdat'taki gençlik yıllarını kafasında canlandırdığında ortaya çıkan tablo, duygusal, romantik ve kaçınılmaz olarak oryantalist unsurların baskın olduğu bir hayal dünyasıydı. Bu dünyanın içinde de Bedevilerin o farklı, egzotik, anlaşılmaz ve etkileyici görüntüleri büyük önem kazanmakta, 1869'daki genç bürokratın zihnini işgal eden siyasî ve pratik kaygılarının yerini almaktaydı.

Bu anlamda, Bedevilerin, veya daha doğrusu Bedevi imajının Osman Hamdi'nin sanatçı kimliğine ve sanat üretimine de etki etmiş olduğunu söylemek herhalde yanlış olmayacaktır. Gerçekten de 1865 yılında Boulanger'ye poz vermesi bir tarafa bırakılırsa, Osman Hamdi'nin sanat hayatı boyunca çok önem kazanacak olan kendini Şark kıyafetinde görme ve resmetme merakının Bağdat yıllarında ve özellikle Bedeviler ile olan temaslarındaki kılık değiştirmelerine dayandığını düşünmek mümkündür. Ne kadar hayal ürünü olsa da asgari bir gerçekliğe dayanıyor olması gereken *Bir Osmanlının Hikâyeleri*'ndeki bazı sahnelerde, özellikle de "Hatice" hikâyesinde Bedevilerin arasında kendileri gibi giyinerek geçirdiği uzun sürenin anlatımında bu merak ve heyecanın çok somut bir hal almış olduğu göze çarpmaktadır. Bu anlamda, özellikle 1890'lardan itibaren yaptığı resimlerde Osman Hamdi'nin Şark kıyafetli görüntülerinin 1860'ların sonunda yaşamış ve 1880'lerin sonunda hayalini kurmuş olduğu Bağdat maceralarının kısmen bir devamı niteliğinde olduğunu iddia etmek mümkündür.

Gerçi Osman Hamdi'nin doğrudan doğruya bir Bedevi'yi veya Bedevi hayatından bir sahneyi canlandıran herhangi bir tablosu bilinmemektedir. Bunun tek muhtemel istisnası, John Punnett Peters'ın Osman Hamdi'nin 1871 civarında yaptığını ve Abdülaziz'in çok beğenerek saraya aldırdığını iddia ettiği, Osmanlı ordusunun Afeş Araplarıyla mücadelesini temsil eden tablodur. Zehra Güven Öztürk'ün incelediği yaklaşık 1890 tarihli saray envanterinde Osman Hamdi'ye ait *Muharebe Resmi* adıyla kayıtlı olan tuvalin varlığı bu ihtimali artırmakla beraber, bu tablonun maalesef bugün kayıp olduğu anlaşılmaktadır. Bu tablonun ressamın birkaç sene öncesinde şahsen yaşamış olduğu Dagara muharebesinin bir canlandırması olduğu ve dolayısıyla biraz özel nitelikte de olsa bir Bedevi sahnesi olduğunu varsaymak herhalde yanlış olmayacaktır. Bunun dışında ise, Osman Hamdi'nin kendini Şark kıyafetinde resmettiği tablolarda yer alan bazı unsurların Bedevi kıyafetlerine ait olduğu, hatta belki de Bağdat'taki görevinden İstanbul'a döndüğünde yanında getirdiği eşyadan esinlendiğini düşünmek her zaman mümkündür. Örnek vermek gerekirse *Keskin Kılıç* tablosunda giymiş olduğu çizgili kıyafetin *Elbise-i Osmaniye*'deki Şammar aşiretine mensup savaşçının kıyafetiyle benzerliği, ya da aynı

eserde yer alan Bedevi ve Arap tiplemelerinin bazılarının ellerinde ve bellerindeki silahların aynı tablodaki silahları hatırlatması akla gelmektedir.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 29 Ağustos 1869; 1 Eylül 1869; 2 Kasım 1869), (Hamdi ve de Launay, 1873: 241-245, 258, 273-318), (Ali Haydar Midhat, 1909: I, 68-70, 74-75), (Eldem E, 1992), (Makdisi, 2002: 783-787), (Deringil, 2003), (Eldem E, 2010a: 51-54, 108-109, 122-124, 134-135, 142)

BEDRİ BEY. *Osman Hamdi Bey'in yardımcılarından ve Müze-i Hümayun'un komiserlerinden.* » ARKEOLOJİ

BELKIS CEVAT [EZİNE]. *Edhem Paşa'nın oğullarından Haili Edhem [Eldem]'in 1900-1987 yılları arasında yaşamış olan kızı, diplomat Cevat Ezine'nin karısı.*

Edhem Paşa'nın en küçük oğlu ve Osman Hamdi'nin kardeşi ve müze müdürlüğündeki halefi Halil Edhem [Eldem] (1861-1938) ile karısı Sadiye Hanım'ın (öl. 1964) iki çocuğu olmuştu. Bunların en büyüğü, 1890'da doğan Süleyman, ikincisi ise 1900'de doğan Belkıs olmuştu. Kemal adında bir kişiyle yapmış olduğu birinci evliliğinden sonra Belkıs Hanım, hariciyeci Cevat Ezine ile evlenmiştir.

1876'da Çanakkale'de doğmuş olan Cevat Ezine, Hariciye-ye 1895'te intisap etmiş, Tahran, Sen Petersburg, Viyana, Atina, Cettinje'de kâtip, Washington'da müsteşar (1909), Belgrad'da (1914) ve Stockholm'da (1915-1919), Bern'de (1920-1922), Bükreş'te (1923) elçi olduktan sonra 1924-1925'te Cumuriyet'in Paris'teki ilk büyükelçisi olmuş, ardından Atina (1925-1929), Tokyo (1929-1931) ve vefat ettiği Varşova'da (1931-1932) büyükelçi olmuştur. 1932de dul kaldıktan sonra bir daha evlenmeyen Belkıs Cevat Ezine 1987 yılında çocuksuz olarak vefat etmiştir.

Kaynakça. (Bacqué-Grammont vd., 1991" 141-142)

Belkıs'ın kuzini Nazlı'ya (Osman Hamdi'nin kızı) Bükreş'ten yollamış olduğu kart, 5 Mayıs 1914. Türkçe adres "Nişantaşı'nda İzzet Paşa sokağında Merhum Hamdi Bey'in hanesine" olarak okunmaktadır.

BELL, GERTRUDE MARGARET LOWTHIAN. *1868-1926 yılları arasında yaşamış ve I. Dünya Savaşı boyunca ve sonrasında çok önemli siyasî rol oynamış olan İngiliz yazar, seyyah, ve arkeolog.*

Meşhur seyyah ve arkeolog Gertrude Lowthian Bell, ilk seyahatlerini Avrupa'da ve İran'da (1892) gerçekleştirmiş, 1897-1898 ile 1902-1903 yıllarında iki kere dünya turunu yapmayı başarmıştı. Fakat 1899'dan itibaren ilgisini çok belirgin bir şekilde Araplara ve Arap medeniyetine çevirmiş, Suriye, Irak ve Arabistan'a yönelmeye başlamıştı. 1899'da Suriye, Lübnan ve Filisitin'e, 1900'de Kudüs'ten Şam'a giderken Cebel-i Dürzi'de uzun zaman geçirmişti. 1905'te Suriye'den Anadolu'ya uzanan bir yolculuk yapmış, seyahat anılarını *Syria, the Desert and the Sown* isimli kitabında toplamıştı. 1907 yılında ise Sir William Ramsay ile Anadolu'da araştırmalar yapmış, özellikle de Binbirkilise'deki Bizans kalıntıları üzerinde çalışmıştır. 1909 yılında ise Mezopotamya'ya bir seyahat düzenlemiş, Hitit ve Babil arkeolojik sitlerini ziyaret etmiştir.

Bu kadar sık bir şekilde Osmanlı topraklarına gelip arkeolojik araştırmalar yapan birinin Osman Hamdi'yle teması olması gayet normaldi. Bell'in de Osman Hamdi'yle profesyonel temaslarının ötesinde epey bir samimiyeti olduğu Bell'in almış olduğu notlardan anlaşılmaktadır. Bell ile Hamdi'nin tanışıklığının ne kadar eskiye dayandığını tespit etmek mümkün olmamakla beraber, 1905'ten itibaren günlüğünde Osman Hamdi'nin adı dostane ifadelerle görülmeye başlanır. 21 Mayıs 1905'te Bell müzeye gitmiş ama Hamdi'yi bulamamıştı; ertesi gün Düyun-ı Umumiye'ye gitmiş ve orada kendisine bir mektup bırakmıştı. 23 Mayıs günü ise tekrar müzeye gitmiş ve Osman Hamdi'nin oğlu Edhem tarafından karşılanmıştı. Ardından da osman Hamdi gelmişti:

> Hamdi geldi, ne hoş bir adam. Bana katalogları verdi ve ben de gezmeye başladım. Hitit odası gayet ilginçti, özellikle de ken-

disinin Zincirli'de keşfettiği büyük kabartma frizle aynı yerden gelen büyük kral heykeli. Bizans odasında uzun müddet kaldım. [...] Ayrılmak üzereyken Mrs Block ile Poynter'lar geldiler. Hamdi bana yetişip kendisiyle istasyonun yakınındaki lokantada onunla beraber yemek yemem için ısrar etti. Bana İskender lahdini buluşundan, resimlerinden ve kızının korkunç doğumundan bahsetti.

Osman Hamdi Bell'i bir şekilde himayesi altına almış görünüyordu. Özellikle Anadolu'da kazı yaptığında yerel memurların herhangi bir rahatsızlık vermemeleri ve işine engel olmamaları konusunda gereken yazıları yollamayı ihmal etmiyordu. 1907 Haziranında Karadağ'ın tepesindeki Binbir Kilise'de çalışırken bu durum Bell'in günlüğüne yansıdığı şekliyle İngiliz arkeoloğun bu durumu bir dereceye kadar kullandığı hissi de uyanıyordu:

Bir de Konya'dan duydum ki valiye İstanbul'dan bize karışmayıp elinden geldiğince yardımcı olması yönünde özel talimat gelmiş. Bunun arkasında herhalde Sadrazam Ferid Paşa var: O ve Hamdi Bey hep arkamızda mertçe durdular. Ferid İstanbul'dan geçtiğimde uğramam için haber gönderdi. Çok eğlenceli olacak. Bir de iyiliksever Hamdi'nin ayaklarına kapanmam gerekecek. Yüksek mevkilerdeki Türk görevlileriyle iyi ilişkide olmak gibisi yok.

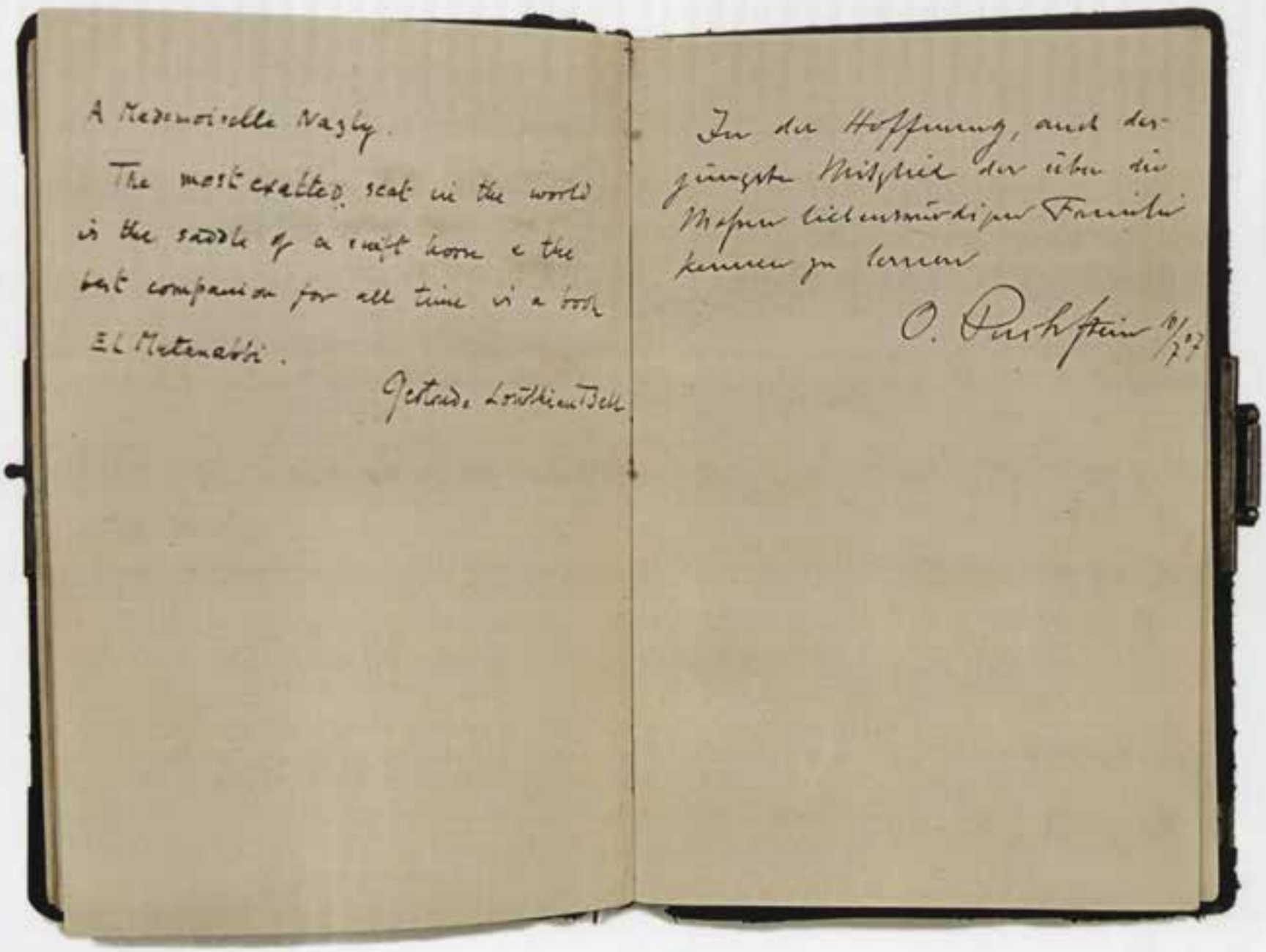
Gerçekten de İstanbul'a döndüğünde önce Avlonyalı Ferid Paşa'yı ziyaret etmiş, ardından da 31 Temmuz günü Osman Hamdi'nin Kuruçeşme'deki evine yemeğe gitmişti. İki sene sonra, 13 Temmuz 1909 günü de Bell Osman Hamdi'yi yalısında ziyaret etmiş, orada öğle yemeği yemişti.

Herhalde bu tür yemeklerin birindedir ki Gertrude Bell Osman Hamdi'nin kızı Nazlı'nın tuttuğu misafir defterine bir anı olarak büyük Arap şairi El-Mütenebbi'den (915-965) küçük bir alıntıyı ithaf etmişti:

Mademoiselle Nazlı'ya

Dünyada oturulacak en yüce yer, hızlı bir atın eğeridir
Her zaman için en iyi dost ise bir kitaptır

Gertrude Bell'in evrakında Osman Hamdi'yle ilgili son giriş, ölümünden bir sene sonra yazılan üzücü bir sonsöz niteliğindeydi:


A Mademoiselle Nazly.

The most exalted seat in the world is the saddle of a swift horse & the best companion for all time is a book

El Motenabbi.

Gertrude Lowthian Bell

In der Hoffnung, auch der jüngsten Mitglied der über die Meere liebenswürdigen Familie kennen zu lernen

O. Puchstein 9/7 07

Osman Hamdi'nin kızı Nazlı'nın misafir defterinde Gertrude Lowthian Bell'in ithafı, tarihsiz. Yazarın koleksiyonu.

> Bu sabahı müzede, daha çok kaybettiğimiz Hamdi Bey'in kardeşi olan yeni müdür Halil Bey'le geçirdim. Mr Mounsey ile birlikte biraz önce Hamdi Bey'in dul eşini ziyaret ettik. Kendisi bizi büyük sevgi ve dostlukla karşıladı ve Hamdi Bey'in son anlarını uzun uzun anlattı.

Gertrude Lowthian Bell'in başlıca eserleri şunlardır:

– *Safar Nameh. Persian Pictures. A Book of Travel*, Londra, R, Bentley & son, 1894.

– *Notes on a Journey through Cilicia and Lycaonia*, Paris, E. Leroux, 1906-1907.

– *Syria, the Desert and the Sown*, New York, E. P. Dutton and Company, 1907.

– *The Thousand and One Churches*, Londra, Hodder and Stoughton, 1909 (William Mitchell Ramsay ile).

– "The Churches and Monasteries of the Tur Abdin", Max Van Berchem, *Amida: Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmanes du Diyar-bekr*, Heidelberg, C. Winter, 1910.

– *Amurath to Amurath*, Londra, H. Weinemann, 1911.

– *Palace and Mosque at Ukhaidir; A Study in Early Mohammadan Architecture*, Oxford, Clarendon Press, 1914.

– *The Arab of Mesopotamia*, Basra, Government Press, [1917].

– *Review of the Civil Administration of Mesopotamia*, Londra, H.M. Stationery Office, 1920.

– *The Letters of Gertrude Bell, Selected and Edited by Lady Bell*, New York, Boni and Liveright, [1927].

– *Poems from the Divan of Hafiz, translated by Gertrude Lowthian Bell, with a preface by E. Denison Ross*, Londra, W. Heinemann, 1928.

– *The Earlier Letters of Gertrude Bell; Collected and Edited by Elsa Richmond*, London, E. Benn, limited, [1937].

Kaynakça. (Gertrude Bell Arşivi, Günlük: 21-23 mayıs 1905, 31 Temmuz 1907, 13 Temmuz 1909; Mektuplar: Bell'den annesine, 8 Haziran 1907, Bell'den annesine, 3 Haziran 1911).

BENT, JAMES THEODORE. *1852-1897 yılları arasında yaşamış İngiliz seyyah, arkeolog ve yazar.*

Yorkshire'da Bradford yakınlarında dünyaya gelen James Theodore Bent, 1875'te Oxford'daki Wadham College'dan mezuniyetiyle tamamlanan başarılı bir eğitimden sonra senelerce İtalya ve Yunanistan'da seyahat etmiş ve gözlemlerini çok sayıdaki kitaplarda yayımlamıştır. 1885 ile 1888 yılları arasında Anadolu'da araştırmalarda bulunmuş, neticelerini *Journal of Hellenic Studies*'deki makaleleriyle tanıtmıştır. 1888'den sonra ilgisi daha Doğuya yönelmiş, Basra Körfezinden Güney Afrika'ya kadar uzanan geniş bir alanda muhtelif arkeolojik araştırmalar gerçekleştirmiştir. Bahreyn Adaları'nın Finikelilerin menşei olabileceğini keşfetmiş, Güney Afrika'da Mashonaland (Kuzey Zimbabwe) harabelerinden hareket ederek Doğu Afrika tarihine katkıda bulunmaya çalışmış, ardından da Habeşistan'daki Axum kentinin kalıntılarını ayrıntılı bir şekilde incelemiştir. Bent'in son maceraları onu tekrar Güney Arabistan'a yöneltmiştir. 1893-1894'te Hadramut (Yemen) ülkesini, 1894-1895'te ise Dufar (Umman) sahilini inceledikten sonra 1895-1896'da Kızıl Deniz'in Afrika sahillerinde eski bir altın madeni keşfederek üzerinde çalışmıştır. 1896 yılında Güney Arabistan'daki bir seyahati esnasında malaryaya yakalanmış, 5 Mayıs 1897'de Londra'ya döndükten birkaç gün sonra bu hastalıktan ölmüştür.

Bent'in Osman Hamdi'nin hayatı ve kariyeri açısından en önemli özelliği, kendisinden herhalde en çok nefret eden ve bunu yazılarında açıkça ifade eden kişi olmuş olmasıdır. Gerçekten de *Contemporary Review* isimli derginin Kasım 1888 sayı-

James Theodore Bent, *Southern Arabia*, London, Smith, Elder, & Co., 1900.

sında Bent'in "Hamdi Bey" başlığıyla neşretmiş olduğu uzunca makale, Osmanlı arkeolojisinin "patronu" hakkında yazılmış en şiddetli tenkit olma özelliğini hâlâ korumaktadır. Aslında Osman Hamdi'ye karşı çok sert ve haksız eleştiriler içermesine rağmen Bent'in bu makalesi birkaç açıdan ciddiye alınması gereken ilginç bir kaynak niteliğindedir. Bu nedenle de bu yazının tamamına bu maddede yer vermek imkânsız olmakla beraber, bir belge olarak önemi nedeniyle — Çinili Köşkü, Aya İrini sanmak gibi galiz hatalara da düşse — Osman Hamdi hakkında yazılmış birkaç önemli metin arasında bu çalışmanın girişinde yer almaktadır. Burada ise metnin genel bir yorumuyla yetineceğiz.

Her şeyden önce, Bent'in verdiği bazı bilgiler, Osman Hamdi'yle tanışıklığı olmuş olduğunu gösterecek derece ayrıntılıdır. Bunların bazıları ise başka yerlerde bulunamayan gayet ilginç bazı detaylar içermektedir. Örnek vermek gerekirse, Kuruçeşme'deki evin iç mekânının düzeniyle ilgili söyledikleri başka kaynaklarda rastlanamayan kıymetli bilgiler içermektedir. Keza yalıda aileye hizmet eden balıkçının varlığı da bu yazara borçlu olduğumuz hoş bir ayrıntıdır. Fakat asıl önemli olan nokta şudur ki Bent'in Osman Hamdi'yi tenkit etmek için ortaya koyduğu iddiaların birçoğu aslında yanlış olmaktan çok, olumsuz bir şekilde sunuldukları için eleştiri niteliği kazanan tespitlerden ibarettir. Mesela kendisine atfedilen ve büyük bir kusur gibi sunulan "Siz zengin İngilizler, Fransızlar, Amerikalılar kazı yapabilirsiniz, ama sadece benim müzemin güzelleşmesi için" sözünün aslında tam da Osman Hamdi'nin 1884 nizamnamesini çıkartarak amaçladığını özetliyordu. Bunun bir suç veya aşırı hırs gibi gösterilmesi, Bent'in — başta Salomon Reinach olmak üzere dönemin birçok arkeoloğu gibi — oyunun bu yeni kuralını bir türlü kabullenememiş olduğunun neticesidir. Keza, taşradaki devlet görevlilerinin kendisinden ve istihbarat ağından olan korkuları yüzünden yabancı arkeologların rüşvet karşılığında eser alma taleplerini reddetmelerini Bent bir eleştiri olarak sunuyorsa da, bunun Osman Hamdi'yi küçük düşüren bir durum olduğunu söylemek herhalde biraz zor olsa gerek. Nihayet, Osman Hamdi'nin para pul peşinde olmayıp hayattaki tek amacının arkeolojik şöhrete kavuşmak olduğu konusunda Bent'in eleştirisinin aslında daha çok bir iltifat olarak okunması, ona mukabil kendisine rüşvet vermeye çalışıp duran Amerikan elçisinin daha utanç verici bir durumda olduğunu kabul etmek herhalde daha doğru olacaktır.

Gerçi, şunu da kabul etmek gerekir ki Bent'in bazı eleştirilerinde de haklılık payı yok değildi. Biraz önce zikredilen arkeolojik şöhret isteği, onurlu bir uğurda da olsa belirli bir hırs ve şöhret merakına işaret etmektedir ki bunun Osman Hamdi'nin karakterinde olmadığını iddia etmek herhalde doğru olmayacaktır. Keza Bent'in Osman Hamdi'nin karısının kendini yalının içinde özgür, ama dışında kısıtlanmış hissediyor olması ve bunun kendisinde belirli bir hüzün yaratması muhtemelen bir dereceye kadar gerçeği yansıtan bir görüş olarak kabul edilebilir. Nihayet, yazarın Osman Hamdi'nin ressamlığıyla ilgili söylediklerinin birçoğu gayet yerinde ve öngörülü sayılabilir. Yabancılara daha fazla hitap etmesi, Şark iç mekân sahnelerinin üzerinde yoğunlaşması, çini resmetmekte kazandığı maharet gibi tespitler, ilerleyen yıllarda ressam olarak kariyerinin belkemiğini oluşturacak unsurları saymaktadır. Daha da önemlisi, tablolarında bir derinlik sorunu olduğu ve resmettiği figürlerin yapıştırılmış gibi duruyor olması konusundaki yorum, İpek Aksüğür Duben gibi günümüz sanat tarihçi ve eleştirmenlerinin üzerinde durdukları önemli bir olguya işaret etmesi bakımından son derecede ilginçtir.

Ancak gene de unutmamak gerekir ki Bent'in makalesinin önemli bir kısmı gene de Osman Hamdi'ye yöneltilen ve birçoğu asılsız ve haksız olan eleştirilere dayanmaktadır. Bunların başında herhalde kendisine atfedilen ikiyüzlülük suçlamasını saymak gerekir. Fiziki tasvirini etkilemeye kadar giden ve düpedüz ırkçılık kokan bu eleştiriye göre Osman Hamdi, menfaati için kendini Batılı gösteren, ama aslında Doğunun kokuşmuşluğundan bir parçayı içinde taşıyan bir kişidir. Yaşıtları arasında giderek yaygınlaşan alafrangalık modasına uyup bunu sadece Batının eğlenceli ve yüzeysel taraflarını alıp asıl marifetlerini anlamayan "yeni" Türklerden onu ayıran tek şey, daha iyi eğitim almış olması ve işini daha ciddiye almaktaki kararlılığıydı. Abdülhamid'le olan ilişkisi de bir ikiyüzlülük numunesi olarak ortaya konmaktaydı. Gencecik kızını evlendirerek bir hareme mahkûm etmesi de çifte standartlarının diğer bir örneğiydi. En önemlisi, arkeoloji konusundaki tavrı hırs, kıskançlık, cehalet ve haset hislerinden kaynaklanan ve esas itibarıyla kendisi bir şey yapmadıkça başkasına da yaptırmamak ilkesi üzerine kurulu bir dünya anlayışın ürünüydü...

Bent'in bu denli saldırgan ve nefret dolu oluşunun özel nedenleri var idiyse de bunları bilemiyoruz. Üstelik aynı yazar Osman Hamdi'yle ilgili bir sene önce *Fortnightly Review*'da çok daha kısa bir yorumunda hiç bu kadar sert eleştirilerde bulunmamıştı. Akla gelen bir izah, Bent'in 1888 senesi içinde kazı talebi veya herhangi bir arkeolojik meseleyle ilgili bir şekilde Osman Hamdi'den kötü veya en azından beklemediği türden bir muamele gördüğü, bunun neticesinde de intikam arzusuyla bu yazıyı kaleme almış olabileceğidir. Zira eğer Salomon Reinach gibi bütün arzusu ilkesel olarak karşı çıktığı 1884 nizamnamesi nedeniyle Osman Hamdi'yi eleştirmek olsaydı, bu makalede yaptığı gibi hakkında özel hayatına kadar uzanan bu kadar şahsi bir yazı yazmak yerine Fransız arkeolog gibi gayet sert de olsa meselenin özüyle sınırlı kalan bir metin hazırlama yoluna giderdi. Bent'in bu yazısını Osman Hamdi'nin muhtemelen okuduğunu ya da okuttuğunu düşünmekle beraber, tepkisi hakkında herhangi bir ipucu mevcut değildir. Bu yazının aynı sene ikinci bir kez *The Living Age* dergisinde yayımlanıp kısa bir alıntısına senenin sonunda *New York Times* gazetesinde yer verilmiş olması muhtemelen meseleyi daha da vahim bir hale getirmiştir. Her halükârda Bent'in 1888 senesinde sonra Osmanlı topraklarının dışında kalan Arabistan

ve Afrika bölgelerinde arkeolojik araştırmalara başlamasının bu yazıyla doğrudan bir alâkası olması kuvvetli bir ihtimaldir.

James Theodore Bent'in başlıca eserleri:

– *A Freak of Freedom*, London, Longmans, Green & Co., 1879.

– *Genoa: How the Republic Rose and Fell*, London, C. Kegan Paul & Co, 1881.

– *The Life of Giuseppe Garibaldi*, London, Longmans, Green & Co., 1882.

– *The Cyclades: or Life among the Insular Greeks*, London, Longmans, Green & Co., 1885.

– *The Ruined Cities of Mashonaland*, London, Longmans, Green & Co., 1892.

– *Early Voyages and Travels in the Levant*, London, Hakluyt Society, 1893.

– *The Sacred City of the Ethiopians*, London-New York, Longmans, Green & Co. 1896.

– *Southern Arabia*, London, Smith, Elder, & Co., 1900.

Kaynakça. (Bent, 1887: 276-277), (Bent, 1888a), (Bent, 1888b) (*New York Times*, 23 Aralık 1888), (Reinach, 1891: 546), (Bent, 1897), (Duben, 2007: 46-48).

BERGAMA. *Pergamon adıyla bilinen ve MÖ dördüncü yüzyılda kurulup üçüncü yüzyıl başlarında Pergamon krallığının başkenti olan, Ege bölgesinin önemli arkeolojik sitlerinden biri.*

» **ASAR-I ATİKA NİZAMNAMESİ; HUMANN**

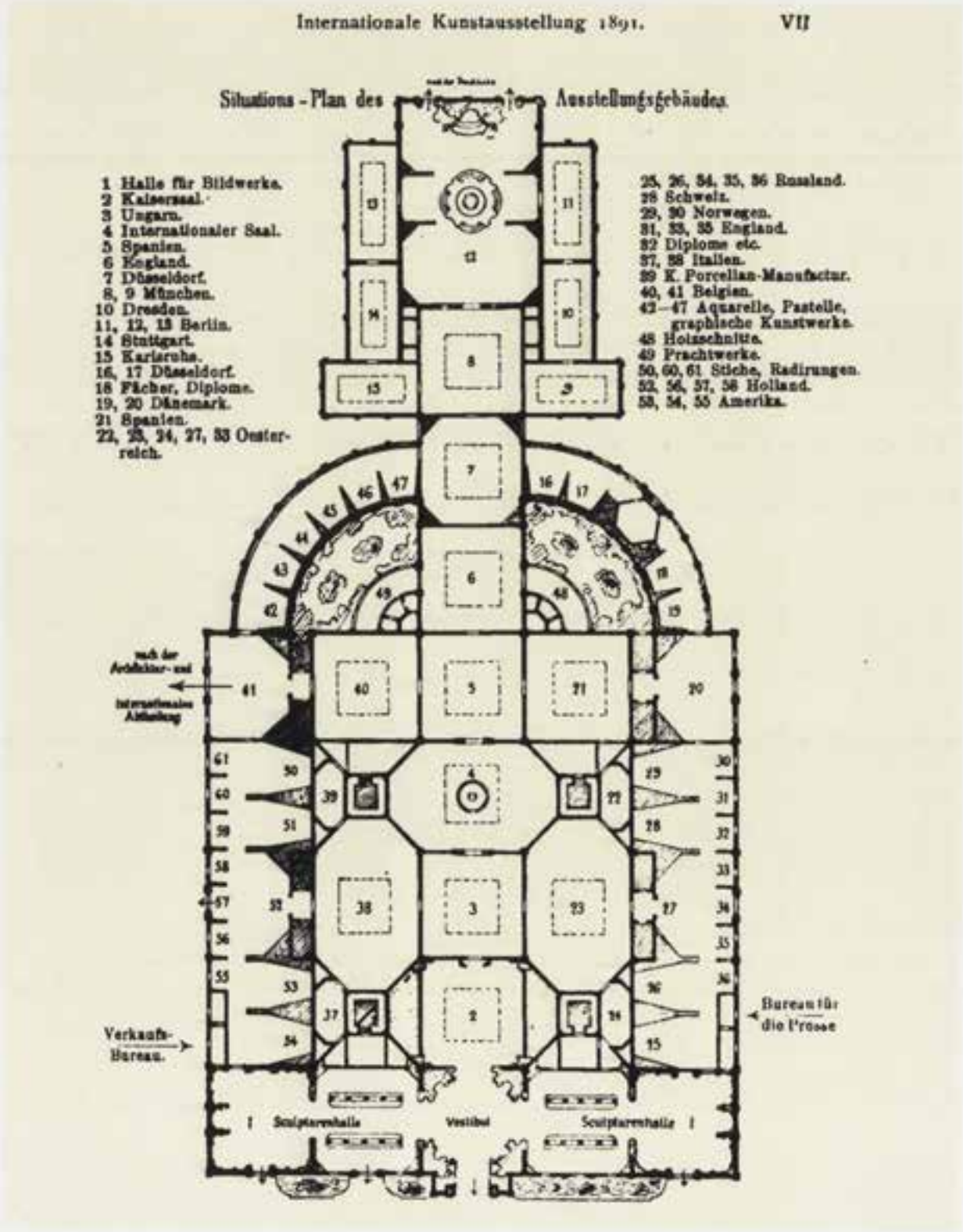
BERLİN. *Kuruluşu on ikinci yüzyıla dayanan, on beşinci yüzyılda Brandenburg'un, 1701'de Prusya'nın ve 1871'de Alman İmparatorluğu'nun başkenti.*

Osman Hamdi'nin hayatının hiçbir döneminde Berlin'e, hatta Almanya'nın herhangi bir kentine gitmemiş olduğu bilinmekle beraber, genel olarak Almanya'yla ve ülkenin siyasî ve kültürel merkezi sayılabilecek başkenti Berlin'le manidar bazı ilişkileri olmuş olduğu aşikârdır. Her ne kadar kültürel referansları çok baskın bir şekilde Fransız idiyse de, Almanya'ya ve Alman medeniyetinin temsil ettiği bazı değerlere çok rağbet etmiş olduğu bir gerçektir. Daha 1870'de henüz Bağdat'ta görevliyken babasına yazmış olduğu bir mektupta kendi toplumlarının ne kadar yozlaştığından ve özellikle de bir orta sınıfın yokluğundan şikâyet ederken bu konuda Almanya'yı bir tür ideal olarak göstermek ihtiyacının duymuştu: "[Avrupa'daki] burjuva ailelerinin hepsi, özellikle de Almanya'da, hemen hemen kusursuzdur".

İlerleyen yıllarda Osman Hamdi'nin Almanya'yla olan bağları daha da kuvvetlenecekti. Bunda Almanların arkeolojideki gayet başarılı konumlarının rolü önemli olmuştur. Müzenin başına geçtiği yıllardan itibaren Otto Puchstein, Felix von Luschan ve özellikle de Carl Humann gibi Alman arkeolojisinin önemli isimleriyle tanışan ve yakınlaşan Osman Hamdi, bu sayede Berlin'e bir adım daha yaklaşmıştır.

Resim konusunda da aslında her zaman için Fransa'nın — yani Paris'in —kariyerinde baskın ve belirleyici bir rolü olmuşsa da, epey erken bir tarihte Almanya ve Berlin'le bir yakınlaşma söz konusu olmuştur. Bunun belgelenebilen ilk örneği, bugün Berlin'deki Alte Nationalgalerie'de bulunan *Halıcı Acem* tablosudur. 1888 tarihini taşıyan bu tablo, aynı sene Berlin'de düzenlenmiş olan Akademi Sergisinde teşhir edilmiş, ardından da Alman hükümeti tarafından — muhtemelen arkeolojik alandaki ilişkiler de göz önünde bulundurularak ve müzeci Wilhelm von Bode'nin (1845-1929) teşvikiyle — satın alınarak Nationalgalerie'ye teslim edilmişti.

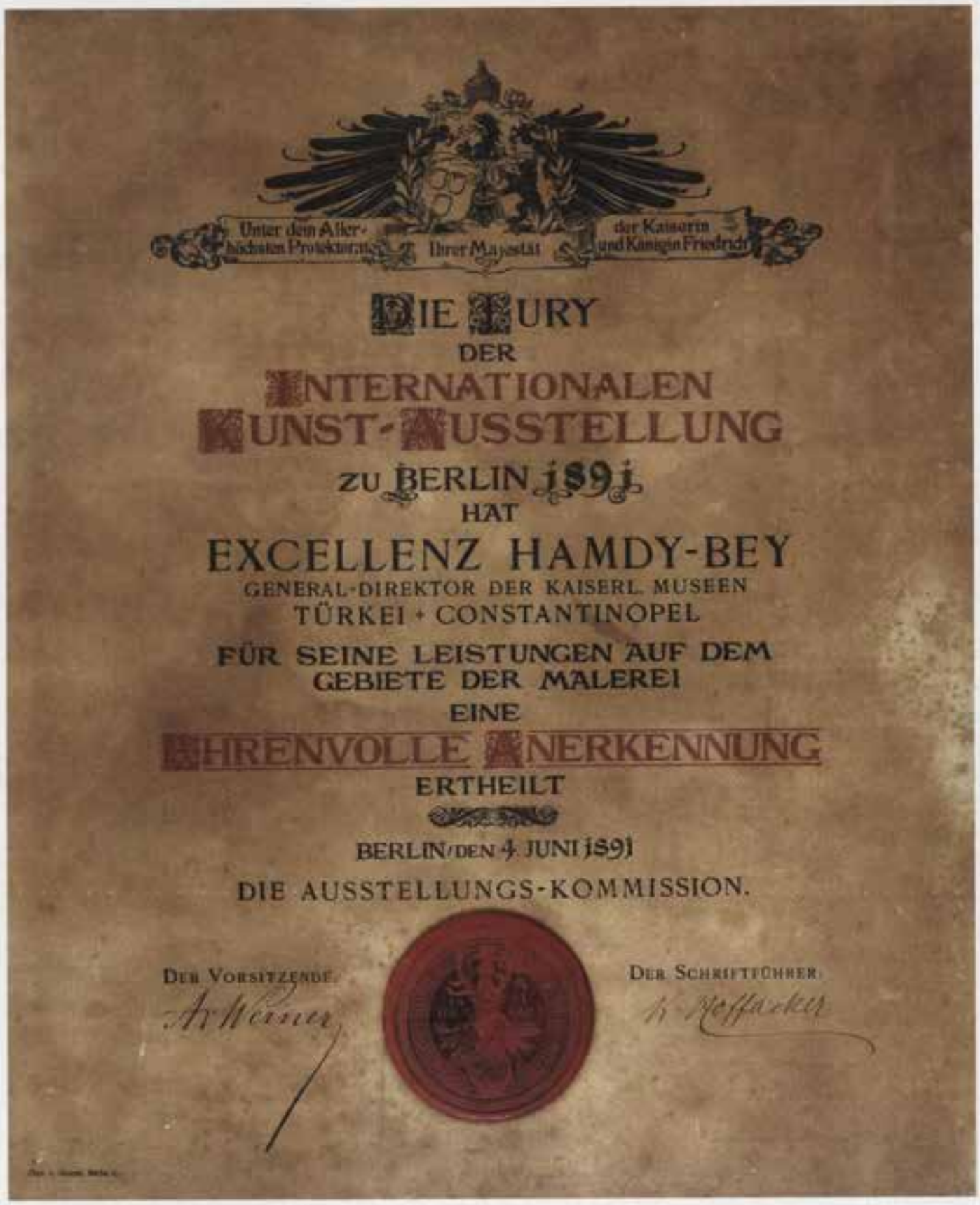
Belki de bu ilk adım, Osman Hamdi'nin 1891 senesinde Berlinli Sanatçılar Birliğinin ellinci yılını kutlamak üzere



1891'de Berlin'de düzenlenen Uluslararası Sanat Sergisinin mekân planı. *Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens. Dritte Auflage*, Berlin, 1891, s. VII.

Kuzeybatı Berlin'de Alt-Moabit ile Invalidenstraße arasındaki alanda yer alan sergi binasında düzenlediği Uluslararası Sanat Sergisi'nde (*Internationale Kunst-Ausstellung*) yer almasının arkasında yatan sebeplerden biriydi. Osman Hamdi'nin bu sergiye katılımı muhakkak ki kendi açısından önemli bir olaydı. 1888'de Berlin hariç tutulursa Avrupa'da en son 1868 Paris Salonunda eser sergilemiş olan ressam, yirmi yılı aşkın bir süredir fiilen en çok kıymet verdiği sanat ortamından kopuk yaşamaktaydı. Aslında Avrupa bir yana, 1881'deki Elifba Kulübü Sergisi'nden beri Osman Hamdi İstanbul'da da herhangi bir eserini kamuya açık bir ortamda sergileyebilmiş değildi. Bu anlamda Berlin'deki bu sergiye katılabilmek Avrupa'nın sanat ortamı ve piyasasıyla tekrar ilişki kurmak için mükemmel bir fırsattı.

Ne var ki Osman Hamdi'nin 1891 Berlin sergisine katılımının tam olarak niteliğini — Alman sefiri Radowitz'in desteği dışında — tespit edebilmek kolay değildir. Serginin kataloğunun birkaç baskısı olmasından ve bu baskıların her birinde Osman Hamdi'nin katkısının farklı olmasından hareket ederek bazı temel tespitlerde bulunmak mümkündür. Serginin kataloğunun ikinci baskısında ressamın iki tablosu yer almaktaydı. Bunların ilki, ana binanın uluslararası salonunda 3951 numarası altında sergilenen *Kuran'dan Okuma* (*Vorlesung aus dem Koran*) adlı bir tuvaldi; ikincisi ise 4051 numarası altında *Türk İç Mekânı* (*Türkische Interieur*) adıyla teşhir edilmekte ve gene 4 numaralı yani uluslararası salonda yer almaktaydı. Serginin kataloğunun üçüncü baskısında ise tablo sayısı üçe çıkmıştı. Bir önceki katalogla aynı kalan bir tek 4051 numarası altında uluslararası salonda sergilenen *Türk İç Mekânı* idi. *Kuran'dan Okuma* ise ortadan kalkmış, onun yerine 4051a ve 4051b numaralarıyla ağırlıklı olarak İsveç ve İsviçre'ye ayrılan 28. salondaki *Cami İçinde* (*In der Moschee*) ile *Bursa'da Cami Kapısı* (*Portal der Moschee zu Brussa*) adlı tuvaller gelmişti.



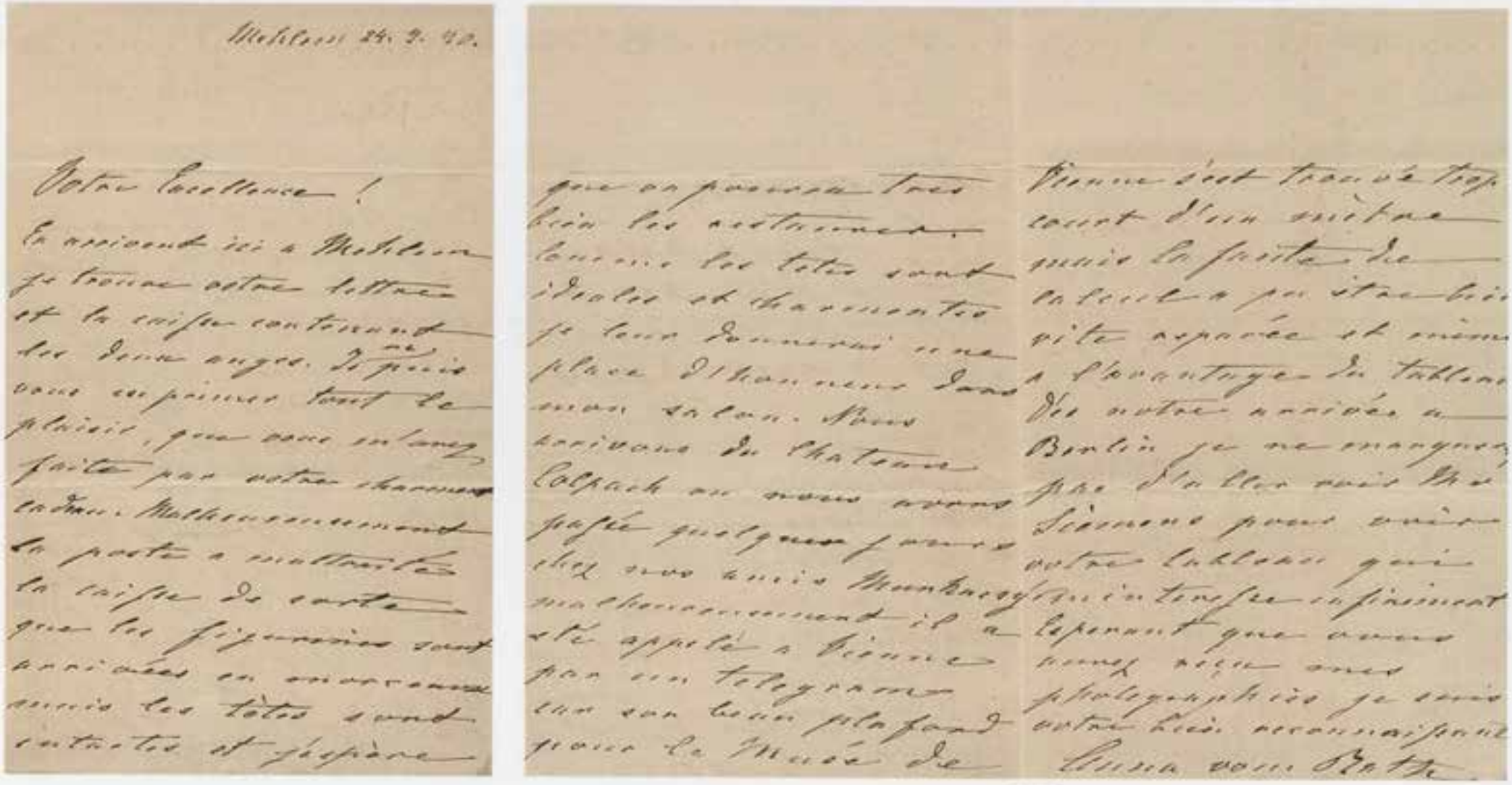
Osman Hamdi'ye 1891 sergisi düzenleme komitesi tarafından verilen onur belgesi, 4 Haziran 1891. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Adı geçen dört tuvalin arasında kesin bir şekilde tespit edileni, *Bursa'da Cami Kapısı* adını taşıyandır. Osman Hamdi'nin sık sık resmettiği Bursa'daki Muradiye Camii'nin ana kapısının yer aldığı bu tuval, bugün Pennsylvania Üniversitesi Müzesi'nde *Mosque Door* adı altında yer alan ve 1891 tarihini taşıyan tablodur. İşin ilginç tarafı, bu tablo 1891'de Berlin'de sergilendikten sonra ertesi sene Paris Salonu'nda *L'entrée de la mosquée* (*Cami Girişi*) adıyla sergilenmiş, ardından da 1893'te Chicago Sergisine yollanmışsa da orada gerçek mânâda sergilenemeyip nihayetinde

John Purnett Peters'in aracalığıyla Pennsylvania Üniversitesi'ne satılmış olmasıdır. Üç senede üç sergiye katılıp sonunda satın alınan bu tablo, Osman Hamdi'nin ilk uluslararası başarıları arasında yer almıştır.

Berlin'de sergilenmiş veya sergilenmesi düşünülmüş olan diğer üç tabloyu tespit edebilmek için tahmin yürütmek gerekecektir. Tersten gidilecek olursa, yani Osman Hamdi Bey'in Berlin'de sergileyebileceği, dolayısıyla 1891'de veya en erken 1890'da yapmış olduğunu bildiğimiz tablolar çok değildir. Tespit edebildiğimiz kadarıyla bu kriterlere uyan tablolar şunlardır: *Tavla Oynayan Zeybekler* (1890), *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız* (1890), *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890), *Türbede Kadınlar* (1891). Bütün bu tuvallerin arasında *Kuran'dan Okuma* başlığına en iyi uyanın *Bursa'da Yeşil Cami'de* olduğu kesindir. Bu tuvalde Bursa'daki Yeşil Cami'nin içinde iki kişi tasvir edilmiş, bunlardan ayakta olanı bariz bir şekilde elindeki kitaptan bir şeyler okumakta, karşısında oturmuş olan diğer adam ise dikkatle dinlemektedir. Berlin'deki tablonun *Kuran Okurken* veya *Kuran Okuyan Adam* değil de *Kuran'dan Okuma* olarak adlandırılmış olması da zaten bu tür bir durumu, yani tek başına Kuran okuyan birini değil de başkasına hitaben Kuran'dan alıntı yapan birini akla getirmektedir. İşin ilginç tarafı, *Bursa'da Yeşil Cami'de* adıyla bilinen ve bugün Najd Koleksiyonunda bulunan bu tablo ama nerede olduğu meçhul olup sadece Adolphe Thalasso'nun *L'art ottoman* isimli kitabındaki renkli röprodüksiyonundan tanıdığımız bu tablo, Berlin kataloğunda *Cami İçinde* adıyla sunulan tabloya da tekabül edebileceğinden, aslında bu iki ismin aynı tabloya iki baskıda verilmiş farklı ad olabileceğini düşündürmektedir. Eğer durum böyleyse, geriye bir tek *Türk İç Mekânı* isminin hangi tabloya ait olabileceğini tahmin etmek kalıyor. Burada da yürütülebilecek bir tahmin, bu tablonun *Bursa'da Cami Kapısı* gibi ertesi sene Paris'e yollanmış olabileceği, dolayısıyla da *Türk İç Mekânı*'nın aslında Bursa'daki Yeşil Türbe'nin içindeki sandukanın başında dua etmekte olduklarını tahmin edebileceğimiz ve Paris'te *Türbede Kadınlar* adıyla sergilenmiş olan tablo olduğudur.

Özetlemek gerekirse 1891 Berlin Sergisi'nde Osman Hamdi'nin sergilemiş olduğu üç tablonun birinin bugün Pennsylvania Üniversitesi Müzesinde bulunan *Cami Kapısı* olduğu kesindir. Diğer ikisinin ise muhtemelen *Bursa'da Yeşil Cami'de* adıyla Thalasso'nun yayımladığı ama bugün yeri bilinmeyen tablo, diğerinin ise 1892'de Paris'te sergilenip ertesi sene Fransız hükümeti tarafından satın alınan *Türbede Kadınlar* tablosu olduğu muhtemeldir. *Türbede Kadınlar* en son Paris'teki Koloniler Müzesi'nin envanterine kaydedilmiş olduğu fakat bugün bulunamadığı öğrenilmiştir. *Bursa'da Yeşil Cami'de* tablosunun ise bugün mevcut olmamasından ve diğer ikisi gibi 1892'de Paris'te sergilenmemiş olmasından Berlin'de satılmış olabileceği akla geliyorsa da bu konuda herhangi bir belge veya ipucu mevcut değildir.



Anna vom Rath'ın Osman Hamdi'ye mektubu, Midilli, 24 Eylül 1890. Yazarın koleksiyonu. Mektubun sonunda Anna vom Rath'ın Osman Hamdi'nin Berlin'de Siemens Koleksiyonu'nda bulunan tablosunu merak ettiğine dair ifadesi yer almaktadır.

Meseleyi daha da karmaşık hale getirecek bir bilgi, Alman siyasetçisi Georg Jung'un kızı ve Deutsche Bank'ın kurucularından Adolf vom Rath'ın karısı Anna vom Rath'ın Osman Hamdi'ye 24 Eylül 1890 tarihinde yazmış olduğu bir mektupta yer almaktadır. Midilli'den yazılmış olan bu mektubun sonunda, vom Rath şunu söylemektedir: "Berlin'e gelir gelmez muhakkak Bay Siemens'i ziyaret edip son derecede ilgimi çeken tablonuzu göreceğim". Buradan çıkarılacak sonuç, Osman Hamdi'nin bir tablosunun Siemens Koleksiyonu'nda — muhtemelen Ernst Werner von Siemens'inki — bulunduğu ve Anna vom Rath'ın onu görmek için bu kadar heyecanlanmasından söz konusu tablonun bu koleksiyona yeni girmiş olabileceğidir. Dolayısıyla söz konusu tablonun 1890 tarihli olma ihhtimali yüksektir; spekülasyonumuzu bir nebze daha ileri götürürsek, Siemens Koleksiyonu'ndaki bu tablonun aslında *Bursa'da Yeşil Cami'de* isimli tuval olduğunu ve 1891 sergisini verildikten sahibine iade edildiğini bile iddia edebiliriz. Bütün bunları pek tabii ki her türlü ihtiyat kaydıyla ve ileride yapılacak araştırmalarla teyit edilmek veya çürütülmek üzere burada öne sürüyoruz.

Osman Hamdi, Berlin'deki sergiye katılımının mükâfatı olarak "resim sanatına katkılarından" dolayı bir onur belgesi almıştır. Ressam, Berlin'de bir daha herhangi bir sergiyi katılmamışsa da tuvallerinden biri daha Alman başkentinin müzelerine girmiştir: 1904 tarihli *Ab-ı Hayat Çeşmesi* isimli tuval aynı sene Wilhelm von Bode tarafından 9000 frank karşılığında satın alınmış, Kaiser-Friedrich-Museum'da 1934 senesine kadar tutulduktan sonra bu tarihte Alte Nationalgalerie'ye aktarılmıştır. Berlin müzelerinin en güçlü siması Wilhelm von Bode, Osman Hamdi ile olan samimiyetini devam ettirmiş, hatta 1906 yılında Müze-i Hümayun'un başında geçirmiş olduğu yirmi beş senenin jübilesini kutladığında kendisine gayet mültefit ve şaaşaalı bir mektup göndererek onurlandırmıştır.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Anna vom Rath'dan Hamdi'ye 24 Eylül 1890), (Kunst-Ausstellung, 1891a: 3, 218), (Kunst-Ausstellung, 1891b: 10, 215), (Salon, 1892: 78), (Thalasso, 1911a: 57), (Kröger ve Heiden, 2004: 228-229), (Orientalisme, 2010: 46-47).

Wilhelm von Bode'nin Osman Hamdi Bey'e Müze-i Hümayun'un başındaki görevinin yirmi beşinci yılı münasebetiyle yolladığı tebrik mektubu, 18 Ağustos 1906. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

VER
EXCELLENZ!

AN DEM TAGE, AN DEM ES EVRER EXCELLENZ
VERGÖNNT IST AVF 25 JAHRE DER REICHSTEN
UND GLÜCKLICHSTEN AMTSFUHRUNG ALS LEITER
DES KAISERLICHEN MUSEUMS IN CONSTANTINOPEL ZURÜCKZUBLICKEN, BRINGEN DIE KÖNIGLICHEN MUSEEN IN BERLIN IHRE
AUFRICHTIGSTEN GLÜCKWÜNSCHE DAR.

UNTER DEM SCHUTZE SEINER MAIESTÆT, EUERER
EXCELLENZ ERHABENEN SOUVERAINS, IST DURCH EUERER
EXCELLENZ UNERMÜDLICHE ENERGIE UND HINGEBUNG, WISSENSCHAFTLICHE EINSICHT UND KÜNSTLERISCHES VERSTÄNDNIS EIN
GROSSARTIGES MUSEUM AUS DEM NICHTS ENTSTANDEN-, EIN IN
SEINER ART EINZIGES MUSEUM, DAS IN DER REIHE DER GROSSEN
MUSEEN EINE DER ERSTEN STELLEN EINNIMMT UND EINE GLÆNZENDE ENTWICKELUNG FÜR DIE ZUKUNFT VERSPRICHT. NUR
EINER PERSÖNLICHKEIT WIE EUERE EXCELLENZ KONNTE DIESE
GROSS TAT GELINGEN. DER ENTDECKER UND RETTER DER

SARKOPHAGE VON SIDON IST NICHT NUR VERWALTUNGSBEAMTER UND GELEHRTER, ER IST ZUGLEICH EIN DIE KUNST SELBST AUSUBENDER KÜNSTLER. SEINE ENTHUSIASTISCHE VEREHRUNG DER SCHONHEIT, SEIN HOCHGESTEIGERTES KÜNSTLERISCHES EMPFINDEN KOMMEN DER WÜRDIGUNG UND ANORDNUNG ALLER KUNSTWERKE ZU GUT, MÖGEN SIE DEM GRIECHISCHEN ALTERTUM ODER SPÄTEREN EPOCHEN ENTSTAMMEN.

EIN GROSSES MUSEUM, DAS SEINER AUFGABE GERECHT WERDEN SOLL, LÄSST SICH NICHT OHNE WISSENSCHAFTLICHEN APPARAT UND OHNE DIE HILFE DER AUSÜBENDEN KUNST VERWALTEN. EUERE EXCELLENZ HABEN DAHER MIT DEM MUSEUM ZUGLEICH EINE REICHE KUNSTWISSENSCHAFTLICHE BIBLIOTHEK UND EINE KUNSTSCHULE GESCHAFFEN.

WENN EUERE EXCELLENZ DIE SCHÖPFUNG DES MUSEUMS UND DIE FÜRSORGE FÜR DIE ALTERTÜMER IM GANZEN REICH IM DIENSTE IHRES ERHABENEN SOUVERAINS UND IHRES VATERLANDES VOLLBRACHT HABEN, SO GEBÜHRT IHNEN DAFÜR DER DANK ALLER CULTURNATIONEN. WAS EUERE EXCELLENZ IN IHRER HEIMAT GELEISTET, KOMMT ALLEN ZU GUT, DENN DIE WISSENSCHAFT UND KUNST KENNEN KEINE GRENZPFÄHLE, DIE DIE VÖLKER SCHEIDEN.

ÜBER DARÜBER HINAUS HABEN EUERE EXCELLENZ DIE ANDEREN NATIONEN IHREN WISSENSCHAFTLICHEN BESTREBUNGEN GEFÖRDERT, NICHT ZUM WENIGSTEN DIE DEUTSCHEN. DIE KÖNIGLICHEN MUSEEN IN BERLIN HABEN EUERER EXCELLENZ PFLICHTSCHULDIGSTEN UND LEBHAFTESTEN DANK ZU SAGEN FÜR DEN FREIEN SINN UND DIE LIBERALITÄT, FÜR DAS EINSICHTIGE WOHLWOLLEN, MIT DEM EUERE EXCELLENZ ALLE VON DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN AUSGEHENDEN WISSENSCHAFTLICHEN UNTERNEHMUNGEN GEFÖRDERT UND UNTERSTÜTZT UND SCHWIERIGKEITEN GEHOBEN HABEN.

EUERE EXCELLENZ WERDEN ES NATÜRLICH FINDEN, WENN WIR AN DIESER STELLE UNSERER PERSÖNLICHEN ERINNERUNG RAUM GEBEN UND CARL HUMANNS GEDENKEN, DURCH DEN ZUERST SICH DIESE FREUNDLICHEN BEZIEHUNGEN GEKNÜPFT HABEN UND AN DEN WIR AUCH UM DESWILLEN MIT DEM GEFÜHL DES INNIGSTEN DANKES ZURÜCKDENKEN.

GENEHMIGEN EUER EXCELLENZ AUCH BEI DIESER GELEGENHEIT DEN AUSDRUCK VEREHRUNGSVOLLER HOCHACHTUNG, MIT WELCHEM ICH ZU ZEICHNEN DIE EHRE HABE

DER GENERALDIRECTOR

Dr. W. Bode

DEN 18 AUGUST 1906.

BINOCLE ACCUSATEUR. (Suçlayıcı Gözlük) *Osman hamdi'nin 1872'de yayımlamış olduğu bir tiyatro oyunu.* » **TİYATRO**

BİR OSMANLININ HİKÂYELERİ. *Rudolf Lindau adındaki Alman yazarın 1896'da yayımladığı ve sekiz kısa hikâyeden oluşan* Erzählungen eines Effendi *isimli eser.*

1829'de doğan ve Osman Hamdi gibi 1910'da ölen Rudolf Lindau, Alman olmakla beraber dünyanın her köşesinde seyahat etmiş, Fransızca ve İngilizceyi mükemmelen bilen, gayet kozmopolit ve başarılı bir yazar olarak ünlenmişti. Japonya, Çin, Orta Asya ve Amerika'daki seyahatlerinden sonra 1892 yılında İstanbul'a gelmiş, Düyun-ı Umumiye İdaresi'nin yönetim kurulunda Alman tahvil sahiplerinin temsilcisi olarak göreve başlamış, 1887'den beri aynı kurulda Osmanlı portörlerini temsil eden Osman Hamdi'yle tanışmıştı. Bu tanışmanın neticesinde iki adam arasında bir dostluk doğmuş, Osman Hamdi de Alman yazara hayatının en renkli dönemlerinden birini oluşturan Bağdat yıllarını anlatmıştı. Bunları not eden Lindau, bu anıları hikâyelere dönüştürmüş, 1896'da *Erzählungen eines Effendi*, yani *Bir Efendinin (Osmanlının) Hikâyeleri* başlığı altında Almanca olarak Berlin'deki W. Fontane yayınevinde yayımlamıştı. Osman Hamdi ile ilgili yapılmış olan onca çalışmanın çok azında Lindau'un bu hikâyelerinin varlığından bahsedilmiş, hiçbirinde de içeriği herhangi bir incelemeye tabi tutulmamıştır. Lindau'un hikâyeleri ilk defa 2010 senesinin başında yayımlamış olduğumuz *Un Ottoman en Orient* isimli eserde Fransızcaya tercüme edilmiş ve bir analiz edilmiştir.

Bir Efendinin Hikâyeleri toplam sekiz hikâyeden oluşuyordu. Bunların ilk beşi doğrudan doğruya Osman Hamdi'nin anılarıyla alâkalıydı; son üçü ise onunla hiçbir bağlantısı bulunmayan birer Şark masalı niteliğindeydi. Kitabı oluşturan sekiz hikâye/bölüm şunlardı: 1. "Djinn und Manßur" (Cin ve Mansur); 2. "Hassan" (Hasan); 3. "Salihah" (Saliha); 4. "Reïhan" (Reyhan); 5. "Hattidja, die Ruferin zum Streit" (Savaş çığırtkanı Hatice); 6. "Die Stimme Allahs" (Allahın sesi); 7. "Der verwandelte Esel" (Din değiştiren eşek); 8. "Der überlilstete Kadi" (Alt edilen kadı).

Kitabında Lindau Osman Hamdi'yi ancak en baştaki atıfta zikretmektedir: "Sevgili dostum, İstanbul Müze-i Hümayunu Müdürü Hamdi Bey'e". Fakat bu ithafı takip eden çok kısa girişte her ne kadar ismi geçmese de hikâyelerin kaynağının Osman Hamdi olduğu aşikârdır:

> Yeni dostum yaklaşık elli yaşında, zekâ ve iyilik dolu yüzü olan ve birçok seçkin Türkte doğuştan olmadığı zaman kendilerine öğretilen o kendilerine has söz ve hareket ağırbaşlılığını sergileyen bir adamdır. Zira Türklerin gözünde sakin ve asil bir sükûnet, iman ve cesaretten sonra en çok takdir edilen fazilettir.
>
> İmparatorluğun en yüksek mevkilerini işgal etmiş olan ve ona Batıdaki en yüksek entelektüel çevrelerde bile kendisini eşitlik üzere kabul ettirecek istisnai nitelikte bir bilimsel eğitimi sağlamış olan babası ne kadar iftihar etse yeridir. Kendisi kıymetini ispat etmiş zeki bir arkeolog, gayet itibarlı bir dilbilimci, ve Batı edebiyatıyla sanatını şaşırtıcı derecede iyi bilen biridir. Uzun müddet Avrupa başkentlerinde yaşamış ve sohbetinden herhangi bir kibir olmadan, tevazu ve sadelik dolu bir şekilde devrimizin bilim ve sanat adamlarıyla tanışmış olduğunu ve bazılarıyla hâlâ görüştüğünü anlamak mümkündür. Boğaziçi sahillerinde geniş ve bakımlı bir evde yaşayıp orada misafirlerini nezaket ve sadelik içinde kabul eder.
>
> Bu evi Boğaz'dan ayıran yaklaşık on ayak genişliğinde taş döşeli bir nhtım bulunuyor; böylece doğrudan evin girişinin önüne Boğaz'da kullanılan o yassı ve dar kayıklarla yanaşmak mümkün. Evin arka tarafında caddeye kadar çalılar, güzel çiçekler ve bakımlı ağaçlarla dolu bir bahçe uzanıyor.
>
> Denize bakan odalardan yunusların oynaştığı, hızlı ve hareketli uçuşlarından dolayı "gezgin ruhlar" diye bilinen kalabalık deniz kuşları sürülerinin denizi sıyırarak uçuştukları Boğaz'ın güzelliğinden istifade etmek mümkün. Karşıda, hafif kavisli tepelerin oluşturduğu ve bir aralar orada kaleler bulunduğundan Kuleli adıyla anılan Anadolu yakasının bir kısmı görülüyor. Bugün bütün bu manzara yosun, çalılar ve ağaçlarla kaplı. Bu ev, sakin, kucaklayıcı ve gürültüden uzak mutlu olmayı isteyen ve bilenler için bir sığınak gibi. Bu evin sakin odalarından birinde dostumla buluşup hikâyelerini zevkle dinlemeyi adet edindim; işte bu hikâyeleri anlatanın ağzından hatırlayabildiğim kadarıyla aktarmaya çalışacağım.

Lindau'un bu girişinden kaynağına sadık kalma iddiasında olduğunu anlamak mümkünse de, bizi ilgilendiren kitabın ilk beş hikâyesinin Osman Hamdi'nin Bağdat'tan babasına yazdıklarından epey farklı olduğunu da göz önünde bulundurmak gerekir. Hikâyelerin hepsinin ortak özelliği, Osman Hamdi'nin Doğu'yu temsil eden bir kişiyle olan ve genellikle tutkulu bir hâ-l alan ilişkisinin anlatımı ve kaçınılmaz olarak bu ilişkinin hüsran ve ayrılıkla sona ermesidir. Hikâyelerin ilki olan "Cin ve Mansur" bu senaryonun tipik bir örneğidir. Osman Hamdi Bağdat'tayken son derecede güzel ve asil bir Arap atı aldıktan kısa bir müddet sonra bu attan gayet iyi anlayan ve ona seyislik edecek

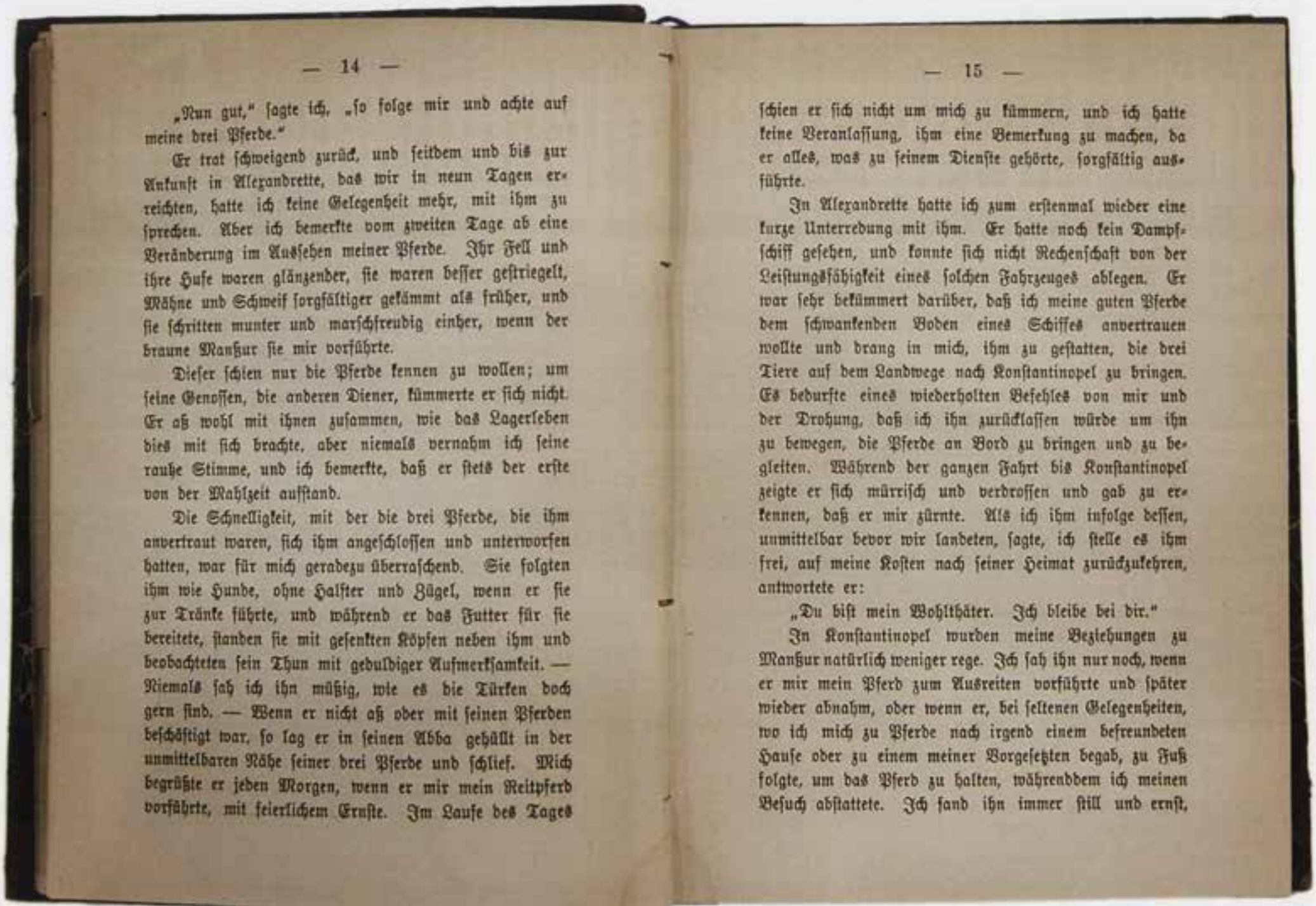
Rudolf Lindau, *Erzählungen eines Effendi*, Berlin, W. Fontane, 1896. Yazarın koleksiyonu.

olan Mansur adında bir Bedeviyi de hizmetine alır. Bağdat'ta kaldıkları müddetçe bu ilişki son derecede olumlu bir şekilde devam eder: Osman Hamdi atına da, seyisine de hayran bir şekilde Doğunun bu güzelliğinin tadını çıkarır. Ancak ayrılık günü gelip çattığında Osman Hamdi Mansur'un itirazlarına rağmen her ikisini de yanına alıp İstanbul'a götürmeyi seçer. İstanbul'da ise bütün iş değişir: Normal (medeni) hayatına dönen Osman Hamdi Cin'i ve Mansur'u ihmal etmeye başlar, sonunda da atı yabancı bir kontese hediye eder. Kısacası Batıyı temsil eden Osman Hamdi Doğuya ihanet etmiştir ve aralarındaki o hassas denge bozulmuştur. Mansur onu terk eder ve at ile seyis hayatından çıkarlar.

İkinci hikâye olan "Hasan", çok daha basittir. Burada söz konusu olan, Hasan adındaki gencecik bir oğlanın Midhat Paşa'nın hizmetindeki Çeçen birliklerine katılmak isteyip ağabeyi Salih gibi muharebeye iştirak etmek ve kahraman olmak arzusudur. Osman Hamdi gayet Batılı bir davranış sergileyerek buna mani olmaya çalışır ve henüz çocuk olan birinin savaşa katılamayacağında ısrar ederek birliğe katılmasını yasaklar. Ancak Hasan bu yasağa karşı gelip ağabeyiyle savaşa gider ve ağır yaralanıp döner. Kendisini hastanede gören Osman Hamdi de çocuğun ölümüne seyirci kalmanın acısını yaşar.

"Saliha" isimli hikâye bütün serinin en şaşırtıcı olanıdır, zira bu defa Osman Hamdi'nin bir Bedevi güzeliyle aşk maceraları söz konusudur. Saliha adındaki bu genç kadının söylediği şarkıyı duyup adeta büyülenen Osman Hamdi, uzun tereddütlerden sonra onu kaçırıp Bağdat'a götürmeye karar verir. Kısa bir zamanda bu planında başarılı olur be birkaç ay boyunca sevgilisiyle Bağdat'ta büyük bir aşk yaşar. Ne var ki bu kısa mutluluk sona erecektir: Birdenbire Saliha'nın babası çıkagelir ve kızını yeni ölmüş olan diğer kızının dul kocasına eş olarak almak ister. Bu Bedevi geleneğinin karşısında boyun eğen Sa-

"Cin ve Mansur"dan iki sayfa. Rudolf Lindau, *Erzählungen eines Effendi*, Berlin, W. Fontane, 1896. Yazarın koleksiyonu.



— 14 —

„Nun gut," ſagte ich, „ſo folge mir und achte auf meine drei Pferde."

Er trat ſchweigend zurück, und ſeitdem und bis zur Ankunft in Alexandrette, das wir in neun Tagen erreichten, hatte ich keine Gelegenheit mehr, mit ihm zu ſprechen. Aber ich bemerkte vom zweiten Tage ab eine Veränderung im Ausſehen meiner Pferde. Ihr Fell und ihre Hufe waren glänzender, ſie waren beſſer geſtriegelt, Mähne und Schweif ſorgfältiger gekämmt als früher, und ſie ſchritten munter und marſchfreudig einher, wenn der braune Manßur ſie mir vorführte.

Dieſer ſchien nur die Pferde kennen zu wollen; um ſeine Genoſſen, die anderen Diener, kümmerte er ſich nicht. Er aß wohl mit ihnen zuſammen, wie das Lagerleben dies mit ſich brachte, aber niemals vernahm ich ſeine rauhe Stimme, und ich bemerkte, daß er ſtets der erſte von der Mahlzeit aufſtand.

Die Schnelligkeit, mit der die drei Pferde, die ihm anvertraut waren, ſich ihm angeſchloſſen und unterworfen hatten, war für mich geradezu überraſchend. Sie folgten ihm wie Hunde, ohne Halfter und Zügel, wenn er ſie zur Tränke führte, und während er das Futter für ſie bereitete, ſtanden ſie mit geſenkten Köpfen neben ihm und beobachteten ſein Thun mit geduldiger Aufmerkſamkeit. — Niemals ſah ich ihn müßig, wie es die Türken doch gern ſind. — Wenn er nicht aß oder mit ſeinen Pferden beſchäftigt war, ſo lag er in ſeinen Abba gehüllt in der unmittelbaren Nähe ſeiner drei Pferde und ſchlief. Mich begrüßte er jeden Morgen, wenn er mir mein Reitpferd vorführte, mit feierlichem Ernſte. Im Laufe des Tages

— 15 —

ſchien er ſich nicht um mich zu kümmern, und ich hatte keine Veranlaſſung, ihm eine Bemerkung zu machen, da er alles, was zu ſeinem Dienſte gehörte, ſorgfältig ausführte.

In Alexandrette hatte ich zum erſtenmal wieder eine kurze Unterredung mit ihm. Er hatte noch kein Dampfſchiff geſehen, und konnte ſich nicht Rechenſchaft von der Leiſtungsfähigkeit eines ſolchen Fahrzeuges ablegen. Er war ſehr bekümmert darüber, daß ich meine guten Pferde dem ſchwankenden Boden eines Schiffes anvertrauen wollte und drang in mich, ihm zu geſtatten, die drei Tiere auf dem Landwege nach Konſtantinopel zu bringen. Es bedurfte eines wiederholten Befehles von mir und der Drohung, daß ich ihn zurücklaſſen würde um ihn zu bewegen, die Pferde an Bord zu bringen und zu begleiten. Während der ganzen Fahrt bis Konſtantinopel zeigte er ſich mürriſch und verdroſſen und gab zu erkennen, daß er mir zürnte. Als ich ihm infolge deſſen, unmittelbar bevor wir landeten, ſagte, ich ſtelle es ihm frei, auf meine Koſten nach ſeiner Heimat zurückzukehren, antwortete er:

„Du biſt mein Wohlthäter. Ich bleibe bei dir."

In Konſtantinopel wurden meine Beziehungen zu Manßur natürlich weniger rege. Ich ſah ihn nur noch, wenn er mir mein Pferd zum Ausreiten vorführte und ſpäter wieder abnahm, oder wenn er, bei ſeltenen Gelegenheiten, wo ich mich zu Pferde nach irgend einem befreundeten Hauſe oder zu einem meiner Vorgeſetzten begab, zu Fuß folgte, um das Pferd zu halten, währenddem ich meinen Beſuch abſtattete. Ich fand ihn immer ſtill und ernſt,

liha, Osman Hamdi'yi terk edip babasının peşinden görevini yerine getirmek üzere ayrılır. Bu defa Batı ile Doğuyu ayıran "Cin ve Mansur"daki gibi Batı değil, geleneği aşkın ve duyguların üzerinde tutan Doğu olmuştur.

"Reyhan" isimli hikâyede kader çok daha ağır bir şekilde ağlarını örecektir. Hikâyeye adını veren Reyhan, Osman Hamdi'nin Basra'da zalim bir amcanın pençesinden kurtardığı küçük bir zenci çocuktur. Çocuğu gibi sevip büyüttüğü Reyhan'ı — Cin ve Mansur'da olduğu gibi — Bağdat'tan ayrılma vakti geldiğinde yanına alıp İstanbul'a götürür. Ancak bu defa Doğudan Batıya nakil başarılıdır: Reyhan okula gider, hatta Mekteb-i Sultani'yi parlak bir şekilde bitirerek bir devlet memuriyeti elde eder. Ancak o noktada işler birdenbire trajik bir hal alır. Reyhan Nuriye adındaki bir genç kadına aşık olmuştur ve ondan karşılık da görmektedir. Ancak kadının ailesi kendisini zenci olduğu için reddeder ve damat olarak Reyhan'ın en nefret ettiği düşmanını seçer. Irkçılık ve ayrımcılığın kurbanı olarak hayatının aşkını kaybeden Reyhan yavaş yavaş söner, kısa bir müddet içinde de üzüntüden hayatını kaybeder...

Kitabın Osman Hamdi'yle ilgili son hikâyesi olan "Hatice", aşk, hüsran ve ayrılığın doğrudan yaşanmadığı ama mütemadi bir gerginlik hâlinde hissedildiği bir kurguya sahip. Müntefik aşiretleriyle bir ittifaka girmiş olan Midhat Paşa'yı temsilen Osman Hamdi, bir müddet Bedevilerin yanında onlara karışarak yaşayacaktır. Orada tanıştığı olağanüstü bir kadın olan Hatice ise, erkekleri savaşa çekmek ve tahrik etmek için çığırtkanlık yapmakta ve aralarında en çok cesaret gösterecek olana kendini teslim edeceğini söylemektedir. Bu kuvvetli ve çekici kadının etkisinde kalan Osman Hamdi, başta Saliha olmak üzere daha önceki kötü tecrübelerine dayanarak aşık olmamaya gayret edecektir. Dolayısıyla ikisi arasında giderek arttığı hissedilen alevlenmeye rağmen sonunda kendilerine hakim olurlar ve büyük bir ihtimalle kaderin kendilerine vuracağı darbeyi önceden davranarak engellemiş olurlar...

Bütün bu hikâyelerin ortak noktasının aslında oryantalist bir kurgu olduğu aşikârdır. Doğu ile Batının birbirini bu kadar çekmesi, ama sonunda bir türlü beraber kalamamaları oryantalist edebiyatın klasik bir temasıdır. Bu özellik ve genel olarak hikâyelerin epey inanılmaz olmaları, pek tabii ki akla önemli bir soruyu getirmektedir: Hikâyeler gerçekten Osman Hamdi'nin anlattıklarından mı oluşmaktadır, yoksa Lindau'un birer oryantalist fantezisi midir? Hatta, eğer Osman Hamdi'yi gerçek ilham kaynağı kabul edecek olursa bile, anlattıklarının gerçek mi uydurma mı olduğunu anlayabilir miyiz? Hiç şüphe yok ki bu sorulara kesin bir cevap bulmak hemen hemen imkânsızdır. Osman Hamdi'nin babasına mektuplarında Saliha, Cin, Hatice gibi karakterler olmaması hiçbir şey ifade etmeyecektir: Bu maceralar başından geçmiş olsa bile Osman Hamdi'nin bunları babasına anlatacağını düşünmek herhalde saflık olur. Ona mukabil, Lindau'un hikâyelerinde yer alan bazı ayrıntıların gerçekten de başta Osman Hamdi'nin mektupları olmak üzere birçok güvenilir kaynakta yer aldıkları, dolayısıyla da ancak Osman Hamdi'nin aktarabileceği nitelikte oldukları dikkat çekicidir. Buna muharebelerin bazı detayları, aşiret isimleri, hatta Lindau'un anlatımında en uçuk hayal ürünü gibi gözüken ama aslında arşiv belgeleriyle varlığı tespit edilebilen Hint prensi Ikbalü'd-Devle dahildir.

Dolayısıyla en genel anlamda bu hikâyelerin inşasına imkân veren malzemenin büyük ölçüde, hatta mutemelen tamamen Osman Hamdi'den kaynaklandığını söylemek mümkündür. Ancak bunu söyledikten sonra daha önce de belirttiğimiz gibi asıl mesele bunların Osman Hamdi'nin gerçek tecrübeleri mi, ya da zaten oryantalizme ve fanteziye meyyal olan hayal gücünün bir ürünü mü olduklarını anlamaya çalışmaktır. Varacağımız sonuçlar kesin olamamakla beraber, baskın olarak hissedilen bu hikâyelerin gerçek bir anı zemininin üzerine inşa edilmiş bir hayal katmanından oluştuğudur. Hizmetindeki Çeçenlerin arasında muhakkak Hasan ve Salih gibileri olmuştur; Cin adında bir atı ve belki de Mansur adında bir seyisinin olması hiç de inanılmaz gelmiyor. Reyhan adının çok tipik bir zenci adı olduğu düşünülürse, Mekteb-i Sultani'nin (geleceğin Galatasaray lisesi) mükâfat listelerinde tam da o tarihlerde bu isimde bir öğrenciye rastlanması da ilginçtir. Saliha'yla ilişkisi tamamen hayali olmuş olsa bile, Bağdat'ta yapayalnız yaşayan Osman Hamdi'nin yerli kadınlarla ilişkileri olmuş olması gerçekten imkânsız mıdır.

Kısacası, *Bir Osmanlının Hikâyeleri* birebir bir biyografik kaynak olarak kullanılamayacak derecede fantastik ve abartılı bazı unsurlar içeren bir kurgu niteliğindeyse de, Osman Hamdi'nin anılarıyla hayallerinin karıştığı bir ortam sunması ve babasına mektuplarının kuruluğuna hiş ve zengin bir alternatif oluşturması açısından kesinlikle hayat hikâyesine katılması gereken bir eserdir.

Kaynakça. (Mekteb-i Sultani, 1875), (Mekteb-i Sultani, 1878), (Mekteb-i Sultani, 1879), (Lindau, 1896), (Lindau, 1903b), (Spiero, 1909), (Lindau, 1917: 11-50), (Mansel, 1960), (Hillenbrand, 2002), (Eldem E, 2003), (Hillenbrand, 2005: 313-325), (Eldem E, 2010a).

BISMARCK, OTTO VON. *1815-1898 yılları arasında yaşamış, Almanya'nın ilk başbakanı olmuş siyaset adamı.* » **KARİKATÜR**

BODE, WILHELM VON. *1845-1929 yılları arasında yaşamış Alman sanat tarihçisi ve müzeci.* » **AB-I HAYAT ÇEŞMESİ; BERLİN**

BOMBAY. *Maharaştra eyaletinin merkezi ve Hindistan'ın en büyük ve önemli kentlerinden biri.* Osman Hamdi henüz Bağdat'ta görevli olduğu 1870 yılında babası Edhem Paşa'ya yazdığı bir mektupta Hindistan'ın Bombay kentine konsolos olarak tayin edilmek konusundaki arzusunun bildirmiş, bu konuda desteğini istemişti:

Telegraf memurlarından biri, bir Ermeni, aptalın teki, ayda 7.500 kuruş maaşla Bombay'e Türk konsolosu tayin edildi. Bu konudaki emirname geldi, ama bugünkü durumda oraya daha kabiliyetli bir adam gerektiğinin farkına varıldı zira masada çok önemli meselelerimiz var: İngiltere'ye geçmek üzereyken bize ilgi gösteren Maskat, Türk bayrağını açmaya hazır görünen, ama Hürmüz Boğazı'ndan Kuveyt'e kadar Umman, Hassa vs. gibi Sünni Müslüman nüfusun yaşadığı bütün sahil boyunca hakimiyet kurmak istediklerinden İngilizlerin harp gemilerini bulundurdukları Bahreyn... Bir de başka ticaret meseleleri.

Üstelik haklı olarak farkına varıldı ki Bombay'a konsolos olarak bir Hristiyan yollamanın büyük aptallık olacaktı. Aralarında epeyce kendi tebaamızın da yer aldığı Sünni Müslüman Hintlilerin fanatikliği nedeniyle bunun gayet olumsuz bir etkisi olacaktı.

Dolayısıyla bu küçük ahmağın istifa etmesi sağlandı. Yatağımda bunun gördüm ve hemen paşaya Bombay'e gitmeye hazır olduğumu bildirdim, ama bu Ermeniyle aynı şartlarla değil. Paşa bana olan teveccühüyle Kadir ve Feyzi beylerle konuştu ve gitmek istediğim takdirde bana ayda 10.000 kuruş verileceği, konsolosluk gelirlerinin ve gemilerimizin acentesi olarak şu kadar yüzdenin bana düşeceği ve hükümetin konsolosluk kirasıyla temsil masraflarını karşılayacağı kararlaştırıldı.

Ben de kabul edip paşaya Raif Efendi vasıtasıyla teşekkür ettim. Paşa da İstanbul'a yazmadan önce benim onunla konuşabilmemi bekliyor, ki bu da pek yakında olacak.

Ne dersiniz, kıymetli pederim? Umarım iyi bir karar vermişimdir. Bugün Bombay bir Avrupa şehridir. İyi bir maaşla orada gayet rahat ederim ve Süveyş Kanalı sayesinde de İstanbul'a

Kalbadevie Road, Bombay, yakl. 1890. *A Photographic Trip Around the World*, Chicago, John W. Illiff, 1892.

> daha yakın olurum. Zaten sizin yanınızdan olmadıktan sonra, ha Bağdat'ta olmuşum, ha Bombay'de. Orada daha serbest olarak ve daha yüksek bir maaşla şu Allahın unuttuğu Bağdat'tan daha rahat ederim.
>
> Kariyerim açısından da muazzam faydası olur. Orada istediğimiz kadar kalırım ve sıkıldığım anda da İstanbul'a izinli olarak gelir, daha iyi bir iş bulursam da istifa ediveririm.
>
> Sevgili pederim, bu fırsattan dolayı beni tebrik edin ve lutfen gitmeme izin verin. Bir anda ne kadar çok hoşluk: er ya da geç göreceğim bir ülkeyi gayet iyi şartlarda görmek, bu denli önemli meselelerde faal bir şekilde rol oynamak, müstakil bir şekilde yaşayabilmek, daha ne bileyim! O kadar memnunum ki gitmeme izin vereceğinizden eminim.

Osman Hamdi'nin Bombay'e gitmediğini biliyoruz, ama bu kadar kesin bir şekilde babasına aktardığı projenin neden gerçekleşmediği konusunda pek fazla bir bilgimiz yok. Bu mektubundan tam bir hafta sonra babasına tekrar yazdığında mesele suya düşmüş, ya da en azında sarpa sarmış gibiydi: "Her şeyden önce, geçen hafta size bahsettiğim iş başka bir hal alıyor. Dolayısıyla hâlâ hiçbir şey yapılmış değil. Son mektubumu yok sayın. Daha sonra ne olacağını söylerim". Bu tarihten sonra herhangi bir mektup olmadığından üstü kapalı olarak ne söylemeye çalıştığını anlamak zorlaşmaktadır: Mesele tamamen kenara mı bırakılmıştı? Sadece bir gecikme mi söz konusuydu? Başka türlü zorluklar mı çıkmıştı?

Osman Hamdi'nin hayatı ve kariyeriyle ilgili yazı yazmış olan çeşitli kişilerin arasında buna değinen tek kişi John Punnett Peters'dir. 1910'da dostunun ölümü üzerine kaleme aldığı uzunca makalede, Osman Hamdi'nin Bombay konsolosluğuna tayininin Âli Paşa tarafından kararlaştırıldığını yazmış, bu olayı da Âli Paşa'nın genç adama karşı husumetinin bir tezahürü olarak göstermiştir. Gitmemesinin izahı olarak da yolda hastalanadığını, dolayısıyla geri dönmek ve tayini reddetmek zorunda kaldığını iddia etmiştir.

Elimizde olan diğer tek kaynak, Rudolf Lindau'un *Bir Osmanlının Hikâyeleri* isimli kitaptır. Lindau bu kitabı Osman Hamdi'den dinlediği Bağdat anılarından ilham alarak kısa hikâyeler hâlinde derlemişti. "Reyhan" isimli hikâyenin ilk satırları, Bombay meselesiyle başlıyordu:

> 1871'de Bağdat'tan geri çağrıldım ve bana Hindistan'da bir görev verildi. Birkaç gün sonra yola koyuldum ve Dicle nehrinden ve Şattülarap'tan seyrederek beni Bombay'e götürecek olan vapurun beklemekte olduğu Basra'ya vardım. Ancak Basra'ya vardıktan beş gün sonra, şiddetli bir ateşle yataklara düştüm ve Bağdat'a şimdilik bu görevi yerine getirebilecek durumda olmadığımı bildirdim.

Birbirinden epeyce farklı bu üç hikâyeden hangisine inanmak gerekir? Ya da üçünü de bir şekilde birbirine uyarlamak mümkün müdür? Pek tabii olarak babasına mektubunda yazdıklarının büyük ölçüde doğru olduğunu, diğer kaynakların "görev" olarak aktardıklarının konsolosluk olduğunu kabul etmek gerekir. Asıl mesele, babasına bildiğimiz son mektubundan sonra ne olduğudur. Diğer kaynakların bu görev için yola çıktığı konusunda örtüşmeleri, babasının isteğini kabul ettiğini ve gerçekten de Osman Hamdi'nin Bombay'e gitmek üzere Bağdat'tan ayrılmış olduğunu düşündürmektedir. Her iki anlatımda da gidememesinin hastalığa bağlanmasından, olayın hakikaten bu şekilde geliştiğini tahmin etmek mümkündür. Buradaki şüpheli noktalar, mektuplarda Osman Hamdi'nin projenin daha gerçekleşmeden suya düştüğünü düşündürecek sözleriyle daha Bağdat'tan ayrılmadan *önce* hasta olduğuna dair söyledikleridir. Ancak bunun da gayet mantıklı bir izahı, tam iyileşmeden yola çıkmış, dolayısıyla da zayıf bir bünyeyle Basra'da iyice hastalanmış olabileceğidir.

Her halükârda, hiçbir zaman gerçekleşmemiş olan bir memuriyet ve seyahat etrafında spekülatif soruların pek faydası yoktur. Burada önemli olabilecek noktalardan biri, Osman Hamdi'nin hayatının bu aşamasında hâlâ belirgin bir kariyer planı olmadığı, önüne çıkan fırsatlara heyecanla sarıldığı ve kendine yurtdışında, Paris'ten beri de özellikle Avrupai bir ortam sunabileceğini düşündüğü memuriyetlere karşı merak ve heyecan duyduğu gerçeğidir.

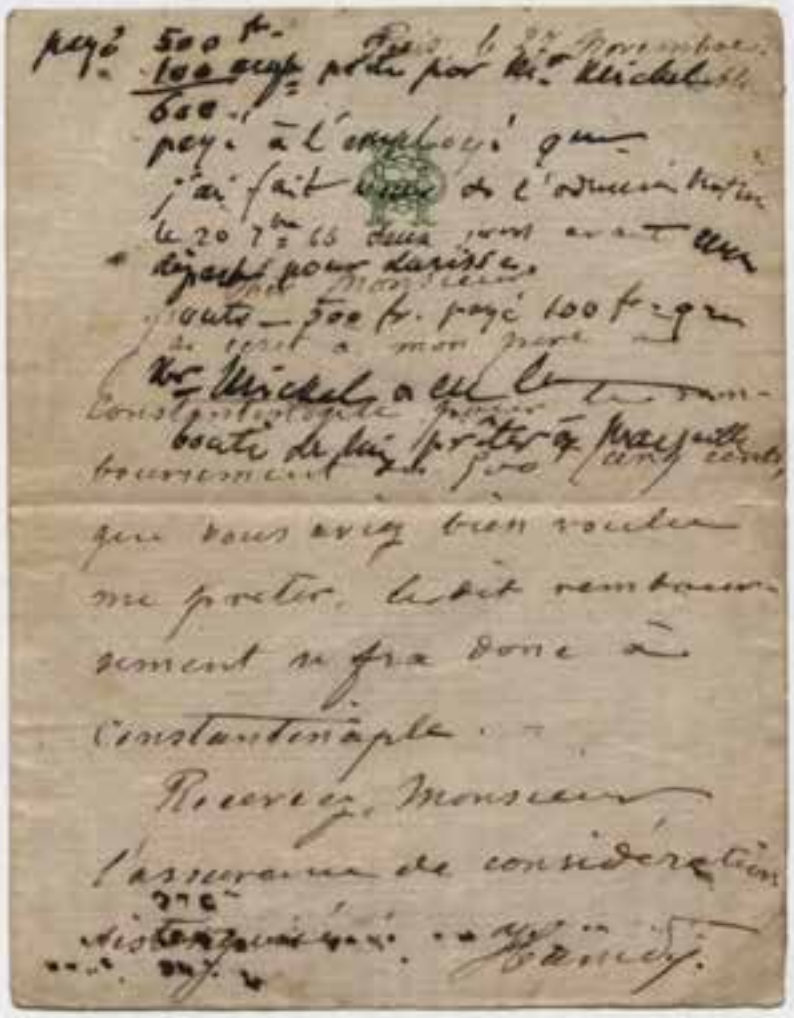
Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi: Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 20 Nisan 1870), (Lindau, 1896: ???), (Peters, 1910: ???), (Eldem E, 1992: 86-88), (Eldem E, 2010a: 49, 59, 96-97, 152).

BORÇ. *Geri ödemek taahhüdüyle veya sözüyle para alma, ya da bir mal veya hizmetin karşılığı olan ödemeyi ileriye atma; bu tür bir ilişkide ödenmesi gereken meblağın kendisi.*

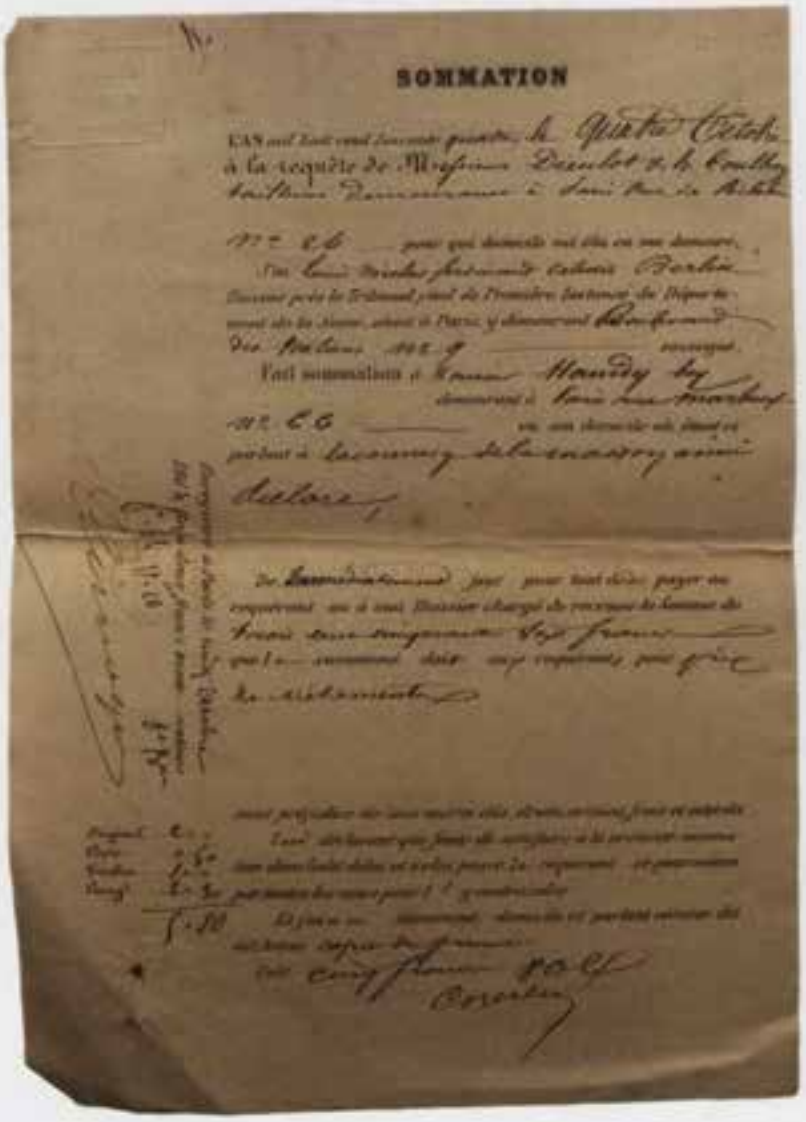
Hayattaki bütün başarı ve şöhretine rağmen Osman Hamdi zannedilebileceği gibi her zaman zenginlik ve refah içinde yaşamadığı gibi, hayatının bazı dönemlerinde ciddi maddi sıkıntılarla baş etmek zorunda kalmıştır. Elimize ulaşan bazı evrakından ve bazı banka arşiv belgelerinden bu sıkıntıları bir dereceye kadar incelemek mümkündür. Genellikle borçlanma şeklinde tezahür eden bu sıkıntılı anları ilginç kılan, dönemin elitinin hayat tarzı ve karşılaştığı maddi zorluklar konusunda ortaya çıkan bilgilerdir. Bu anlamda Osman Hamdi bu konuda bir istisna oluşturmaktan çok, masrafları büyük ve gelirleri kısıtlı olmasa bile çoğu zaman düzensiz olan Osmanlı yüksek memurlarının aile ve hanelerinin ihtiyaçlarını karşılamak ve kendi statülerinden doğan beklentileri karşılamak için nasıl zorlanabildiklerinin ilginç bir örneğini oluşturmaktadır.

Gerçi Osman Hamdi'nin ilk maddi sıkıntıları henüz meslek sahibi olmayıp Paris'te öğrenci olarak yaşadığı zamana rastlamaktadır. Babası Edhem Paşa ihtiyaçlarını karşılamak üzere tedbir almış, İstanbul'da meşhur banker ailesi ve şirketi Alléon'ların aracılığıyla Paris'e muntazam aralıklarla

Osman Hamdi'nin bir alacaklısına mektup müsveddesi, 27 Kasım [1866]. Yazarın koleksiyonu. Mektup, kendisine borç olarak verilmiş olan 500 frangın İstanbul'da babası tarafından ödeneceğini bildirmektedir. Mektubun üzerine de Edhem Paşa hesaplarıyla ilgili notlar almıştır.



Dieulot ve Coulhon isimli terzilerin Osman Hamdi'ye 356 frank alacak ihbarnamesi, 4 Ekim 1864. Yazarın koleksiyonu.



para transferlerinin yapılmasını sağlamıştı. Bu transferleri Alléon'lar Paris'teki meşhur Pillet-Will bankası üzerinden yapmaktaydı. Osman Hamdi'nin masrafları birkaç sabit kalemden oluşuyordu. Yatılı olarak kaldığı Ernest Dupré'ye dersler dahil ayda 350 frank verilecekti; giyim, kuşam gibi diğer masraflarla birlikte toplam senede 6-7.000 frank kadar bir harcama olacağı tahmin ediliyordu. Takriben 300 altın liraya tekabül eden bu meblağ, doğrudan doğruya paşa tarafından ödendiği için pek bir sorun teşkil etmiyordu. Asıl mesele temel harcamaların dışında kalan Osman Hamdi'ye verilecek olan harçlıktı. Paris'e varır varmaz cep harçlığı meselesi genç Hamdi'yle etrafındakiler arasında bir gerginlik nedeni olmuştu. Ona refakat etmiş olan Louis Gardey, yanında kalacağı Ernest Dupré, babasının hocası Jean-François Barbet, bir de Paris sefiri Ahmed Vefik Efendi, hepsi ağız birliği etmişcesine cep harçlığının kısılması gerektiğini, otuz sene önce aynı durumda olan babasının ne kadar kıt kanaat geçindiğini, onu örnek alması gerektiğini söyleyip duruyorlardı. Osman Hamdi ayda 130 frank alabilmeyi ümit ederken, Barbet 30 frankın yeterli olacağını söylüyordu. Genç adamın savunması ise İstanbul'da sokağa çıktığında cebinde 200-300 franktan az para olmadığıydı... Velhasıl sonunda ayda 80 frank üzerinden bir mutabakata varıldı.

İlk altı aylık hesaplar tahminlere epeyce uymuştu: Cep harçlığı olarak 500 küsur frank dahil, bütün masraflar toplam 3800 frankı bulmuştu. Takip eden Ekim 1860-Ekim 1861 arasındaki bir senelik harcamalar da bütçeyi aşmamış, 7.000 frankta kalmıştı. Fakat Hamdi'nin tatmin olmadığı anlaşılıyordu. Onu yakından takip eden Dupré, 1862 yazının sonunda talebesinin borçlandığını anlamış gibiydi. Fakat meblağın küçük olduğunu, ve bir iki arkadaşla meseleyi hallettiğini düşündüğünden, meselenin üstüne gitmemeye karar vermişti. Hatta senenin sonuna doğru Hamdi'nin kendine giyecek almak konusundaki ısrarlı talepleri karşısında cep harçlığını 120 franga çıkarmıştı.

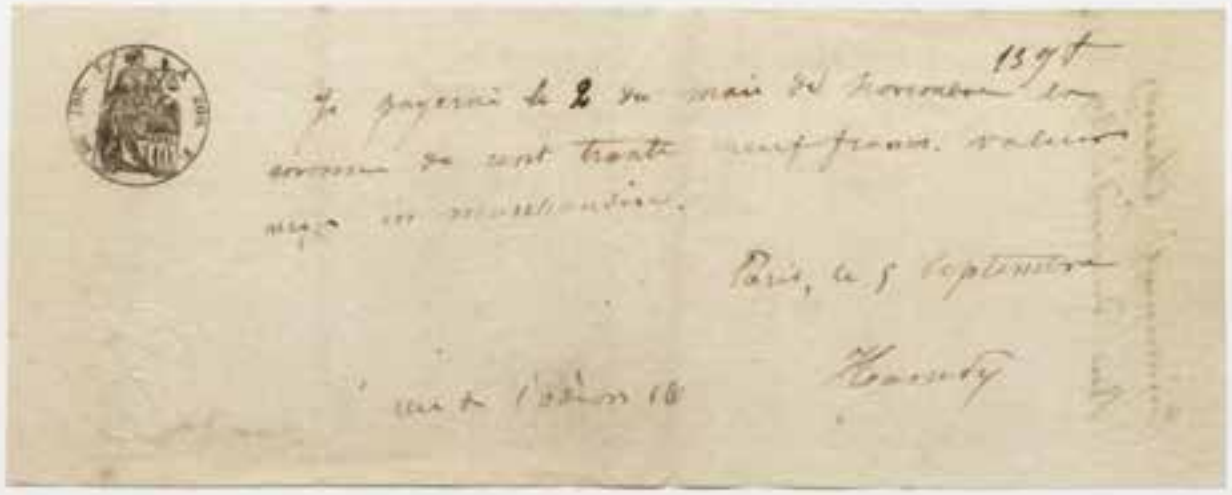
Bu tarihten itibaren babasına yazdığı mektuplarından Hamdi'nin para konusunda giderek sıkıntıya girdiği anlaşılıyor. Her mektupta kaçınılmaz masraflarından bahsedip bunları asgariye indireceğine söz veriyordu. Masraflarının büyük bir kısmının ise giyim kuşama gittiği anlaşılıyordu. Dieulot et Coulhon isimli terzi dükkânının 1863 yılı sonunda yolladığı faturadan genç adamın bu merakı ortaya çıkıyordu: Toplam 356 frank karşılığında biri redingot, üç yelek, bir pantalon ve bir ceket almıştı. Anlaşılan bu masrafları karşılayabilmek için de babasından fazladan para talep etmişti; 22 Nisan 1864 tarihli mektubundaki savunması bunu gösteriyordu:

> Almış olduğum son mektubunuzdaki tahminleriniz beni çok fazla üzdü, zira ailemin şerefi üzerine yemin ederim ki bu kış her gencin arada sırada gitiği Opera'nın balosuna ayağımı bile atmadım. Dolayısıyla sevgili pederim, lutfen böyle düşünmeyiniz ve inanınız ki bu para sandığınız gibi eldiven ve kremlere gitmiş değil.

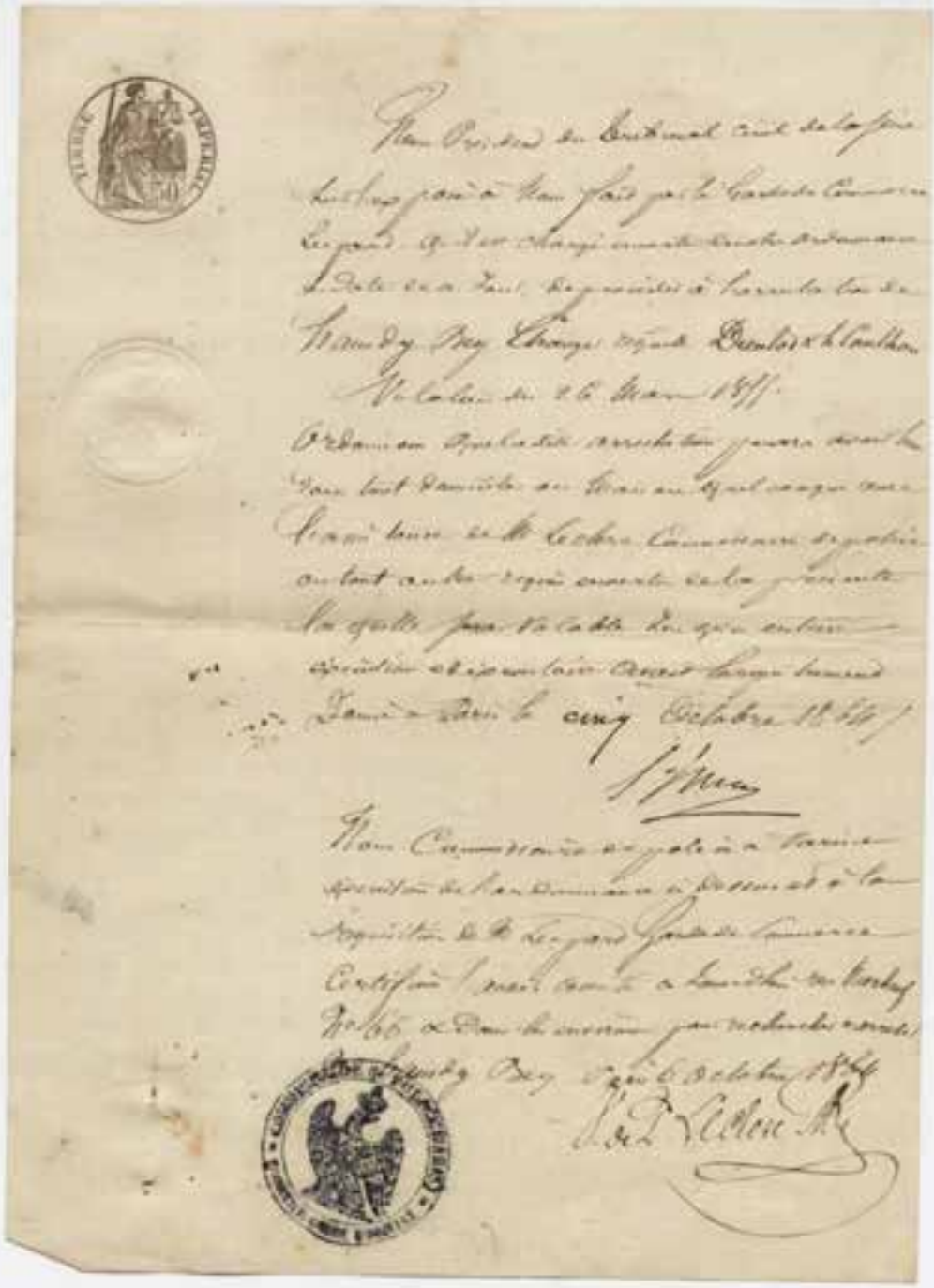
Takip eden mektuplarda gene yollanan paraya teşekkür etmesinden, Osman Hamdi'nin bütçesinin kötü yola girmiş olduğu anlaşılıyor. 15 Temmuz 1864'te ise kriz patlak verdi:

> Bugün size şu anki durumumu söylemek, açıklamak istiyorum. Önce şunu söylemeliyim ki mevcut halde Paris'te kalmam hemen hemen imkânsız: 1° Çünkü bugün 2.500 franga varan ve mütemadiyen artarak çalışmama mani olacak derecede beni endişelendiren borçlarım var; 2° Yirmi iki yaşına geldim ve hâlâ kariyerimin başlangıcını bile göremiyorum.
>
> Pek tabii olarak, sevgili pederim, nasıl ve neden borçlandığımı soracaksınız. Nasılını söyleyebilirim, ama nedenini ben de bilmiyorum! Kolayca sorup öğrenebileceğinizi gibi ne delilik yaparak, ne de safahat içinde borçlandım. Tek hatam evime mobilya almak oldu, zira mobilyacının ödemek lutfunda bulunduğunuz faturasına dahil olmayan birçok elzem ihtiyacı almam gerekti: yatak çarşafı, yastık kılıfı, peçete, pencere ve yataki için perde, masa saati, çeşme vs. Tahmin edersiniz, pederim, bütün bunlara para gerekiyor; bir de buna almak gafletinde bulunduğum birçok iyi kitabın fiatını da eklerseniz nasıl borçlanmış olduğumu kolayhkla anlarsınız.
>
> Aylığımı alır almaz sağa sola dağıtıyorum, ondan sonra ay sonuna kadar da yemek yemem de lazım! Ne yapayım? Borçlanıyorum! Ne var ki ertesi ay geri ödemem gerekiyor. Ondan sonra o ay da beş kuruşsuz kalıp tekrar borçlanıyorum, bir de terziye, ayakkabıcıya, gömlekçiye ve da bilmem kime ödenecekler var.
>
> İşte borcum böylece büyüyüp duruyor. Her defasında biraz daha yorgun düşerek sahibi onu çıkarmadıkça alanın etrafında on bin defa dönüp duran bir sirk atı gibi bir sıkıntı dairesine girmiş oluyorum.
>
> Bu durumda, kıymetli pederim, tabii ki siz de izin verirseniz, vaktimi bu şekilde pek bir şey yapmadan kaybetmek yerine borcumun bir kısmını ödemek üzere mobilyamı satıp Paris'ten ayrılmaya karar verdim.

Osman Hamdi gerçekten havlu atmaya hazır mıydı, yoksa biraz da kendini acındırmaya mı çalışıyordu? Niyetinin ciddi olduğunu düşündürecek birçok işaret mevcuttu. Bu mektuptan sonraki üç dört mektupta babasına aynı şeyleri tekrarlayıp duruyor, babasının kararına muntazır olduğunu söylüyordu. Paris'te o dönemde sefir olan ve kendisine çok destek olan Koca Reşid Paşa'nın oğlu Cemil Paşa da yardımcı olacağını, bunun için Edhem Paşa'nın kararını beklediğini söylüyordu. Bu arada Osman Hamdi'nin evrakı arasındaki bazı belgelerden borçların niteliği ve gelinen riskli nokta anlaşılıyor. Emmanuel Chénoz adında bir boya mağazasına imzalamış olduğu 139 franklık senetten, meselenin sadece giyim kuşamdan ibaret olmadığı, resim faaliyetinin de etkili olduğu anlaşılıyor. Fakat daha da önemlisi, Ekim ayının başına gelindiğinde iş artık çok tehlikeli bir boyut kazanmış, Osman Hamdi hapis ve haciz tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştı. Yukarıda bahsi geçen Dieulot ve Coulhon isimli terziler, Aralık 1863'ten beri ödenmemiş olan alacaklarını tahsil etmek için mahkemeye başvurmuşlar, mahkeme ise 5 Ekim günü Hamdi'nin evinden alınıp Clichy'deki borçlular hapishanesine konması için polise talimat vermişti. Temmuz ayından beri sessiz kalan Edhem Paşa ise son dakikada yetişmişti:



Osman Hamdi'nin Emmanuel Chénoz adındaki boya tüccarına verdiği 139 franklık senet, 5 Eylül 1864. Yazarın koleksiyonu.



Osman Hamdi'nin borç nedeniyle tutuklanma emri, 6 Ekim 1864. Yazarın koleksiyonu.

La sortie de Clichy le 24 juillet, à minuit et demi.

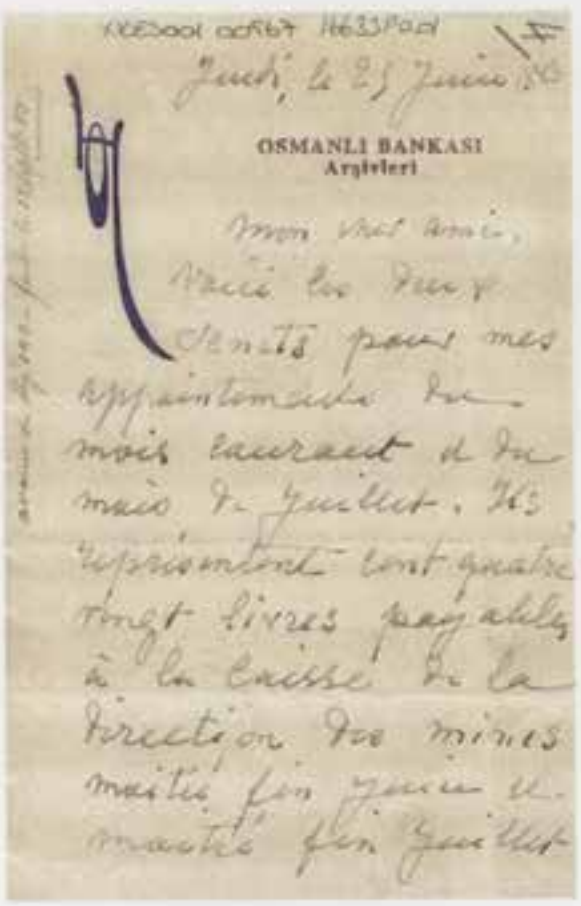
"Clichy'den 24 Temmuz gecesi yarımda çıkış", L'Illustration, 10 Ağustos 1867, s. 96. Bu görüntüde 24 Temmuz 1867 gece yarısından itibaren borçtan dolayı hapis cezası kalktığından bu suçlara ayrılmış olan ve Osman hamdi'nin bir sene önce neredeyse atıldığı Clichy hapishanesinin boşalması temsil edilmiştir.

ederim ki bir daha böyle tedbirsizlikler yapmam. Ama şimdi, muhterem pederim, borçların ödenmesi gerekiyor ve bunun için size daha önce söylediğim gibi 2.500 frank lazım. Bana 1.000 frank göndermek lutfunda bulundunuz; gerisini istemeye cesaretim yok. Fakat sevgili pederim mümkünse bu meblağın ayda 100 frank geri ödemek kaydıyla bana herhangi biri tarafından ödenmesini sağlayın, söz veriyorum bir daha borçlanmam ve imtihanlarımı muntazaman geçerim. Bu baliyeyi bana verin zira ayın 28'inde 8-900 frank ödemeyi taahhüt ettim. Bu işler tehlikeli çünkü burada borçluların gözünün yaşına bakmıyorlar.

Büyükelçi sizden işlerimi düzene sokmak için 1.000 frank aldığını şimdi söyledi; neyse ki bu para vaktinde geldi, zira polis peşimdeydi ve zaten bir geceyi dışarıda geçirmek zorunda kalmıştım.

Tek kelimeyle, muhterem pederim, borçlarım hep tüccara olduğundan evvelki gün gibi tekrar zor durumda kalabilirim. Bu bana ders oldu, yarın taşınıyorum, ve size yemin

Kriz atlatılmış, işler büyük ölçüde yoluna girmişti. Osman Hamdi'nin evrakı arasındaki birçok makbuz, türlü türlü alacaklıların büyükelçi Cemil Paşa'dan paralarını aldıklarını belgelemektedir. Ancak orta vadede işler tekrar sarpa saracaktı. Şubat 1866'da bir kez daha alacaklı bir terzi yüzünden başı sıkışmıştı. Bu defa terzi iflas etmiş, Osman Hamdi'nin 625 franklık bir borcunu tahsile vermişti; kayyumdan zar zor yirmi beş günlük bir mühlet koparabilen Hamdi, babasının 10 Mart'a kadar parayı yollaması için yalvarıyordu. Belli ki artık borçlanma bir tür müzmin sıkıntı hâline gelmişti. Osman Hamdi buna çözüm bulmak için mütemadiyen kendisine bir görev verilmesini istiyordu: Ya Paris'te, ya da Floransa'da bir kâtipliğin, muntazam bir maaş almasını, bu sayede de belini doğrultmasını sağlayacağını umuyordu. Ancak bu talepleri bir türlü gerçekleşemeyince borç kâbusu



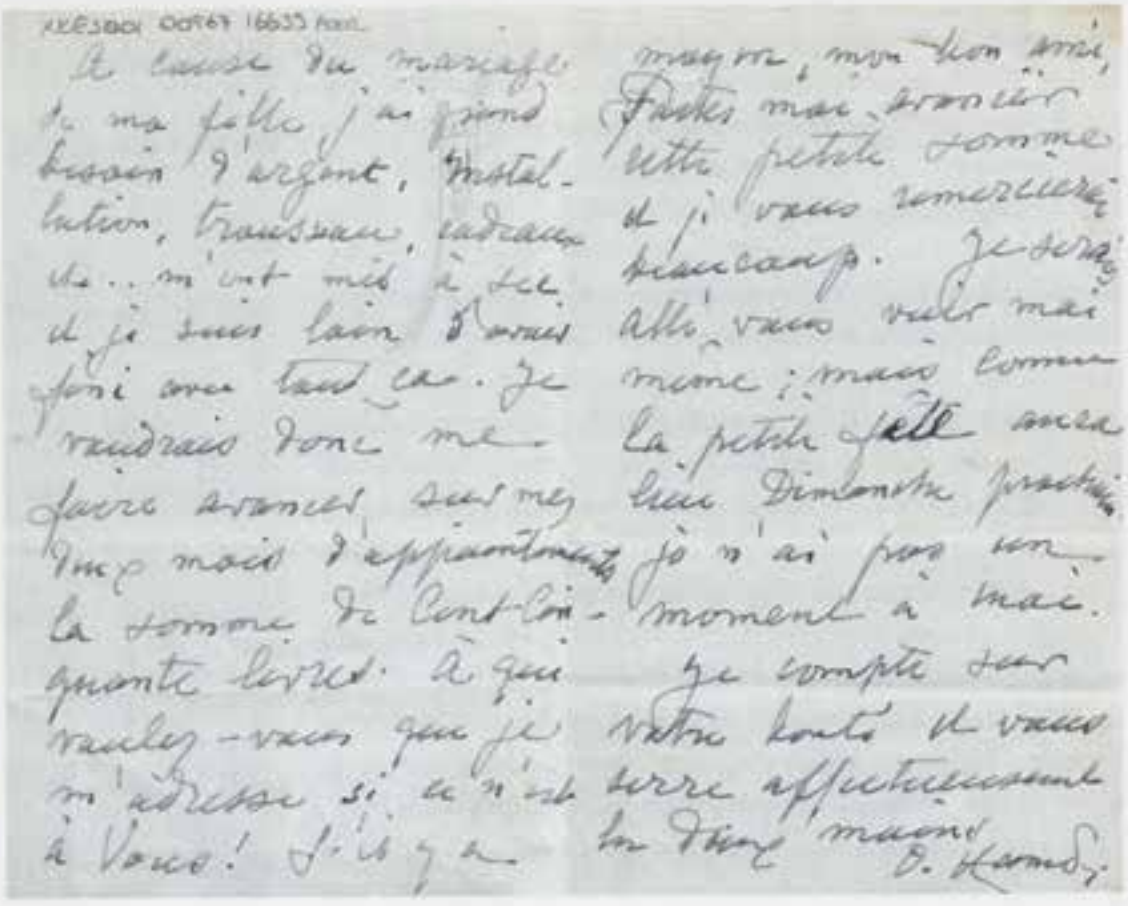
XKES001 00567 16633 Fond

Paris, le 25 Juin 18

OSMANLI BANKASI
Arşivleri

Mon cher ami,

Veuillez me faire
remettre pour mes
appointements du
mois courant et du
mois de Juillet, 625
appointements cent quatre
vingt livres payables
à la caisse de la
Direction des mines
mardi fin juin et
mardi fin Juillet



XKES001 00567 16633 Fond

A cause du mariage
de ma fille j'ai grand
besoin d'argent, installation, trousseau, cadeaux... m'ont mis à sec
et je suis loin d'avoir
fini avec tout ça. Je
voudrais donc me
faire avancer sur mes
trois mois d'appointements
la somme de cent-cinquante livres. Si
vous pouvez - vous que je
m'adresse si ce n'est
à Vous! S'il y a

mauvaise, mon bon ami,
Faites moi envoyer
cette petite somme
et j'aurai remercier
beaucoup. Je dois
aller vous voir mais
moins; mais comme
la petite fête aura
lieu Dimanche prochain
je n'ai pas un
moment à moi.
Je compte sur
votre bonté et vous
serre affectueusement
les deux mains
O. Hamdy

Osman Hamdi'nin Osmanlı Bankası genel müdürüne avans talep eden mektubu, 25 Haziran 1883. Osmanlı Bankası Arşivi, XKES001100567.

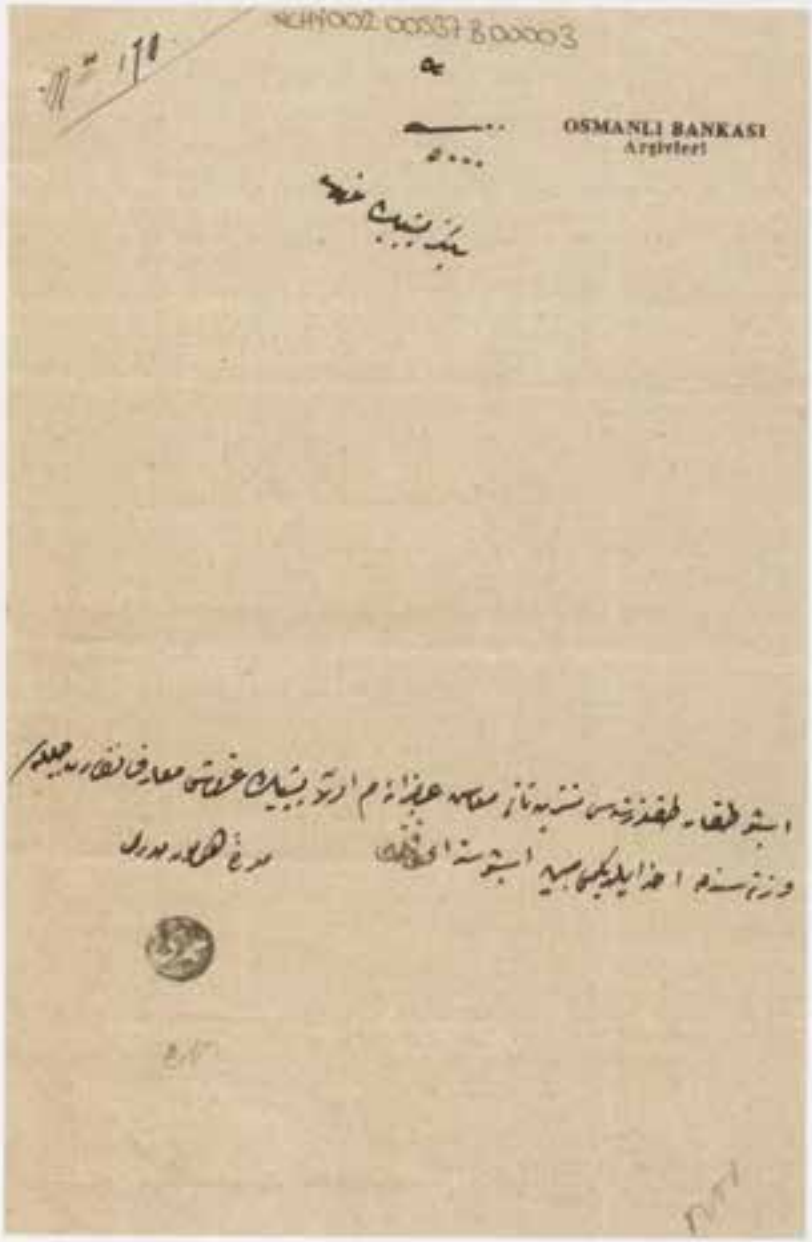
tekrar beliriyordu. 1 Mayıs 1868 tarihli mektubunda babasından iki hafta sonra vadesi dolan borçlarını ödemek için acilen para istemek zorunda kalmıştı. Edhem Paşa ise bir kez daha Alléon'lara başvurarak 2.000 franklık bir poliçe yollayabilmişti. Fakat anlaşılan bu defa bu parayı bulup yollamak için çok zorlanmıştı; hatta karısı Fatma Hanım mücevherlerini satmaktan bile bahsetmişti. Anlaşılan o ki bu son kriz, Osman Hamdi'nin Paris'te ikametinin devamını bile tehlikeye sokmuştu. O tarihe kadar Paris'ten ayrılmak hep Osman Hamdi'nin öne sürdüğü bir tehditti; bu defa iş ciddiyete binmiş, Edhem Paşa oğlunun memlekete dönmesi gerektiği konusunda kesin karar vermişti. Hamdi'nin artık başka çaresi yoktu: Babasının emrine itaat ederek Haziran ayının sonunda Paris'ten hareket ederek Viyana üzerinden İstanbul'a doğru yola çıkmıştı. Ayrılırken de arkasında boya ve resim malzemesi satan iki mağazanın birine 425, diğerine ise 165 franklık borç bırakıyordu.

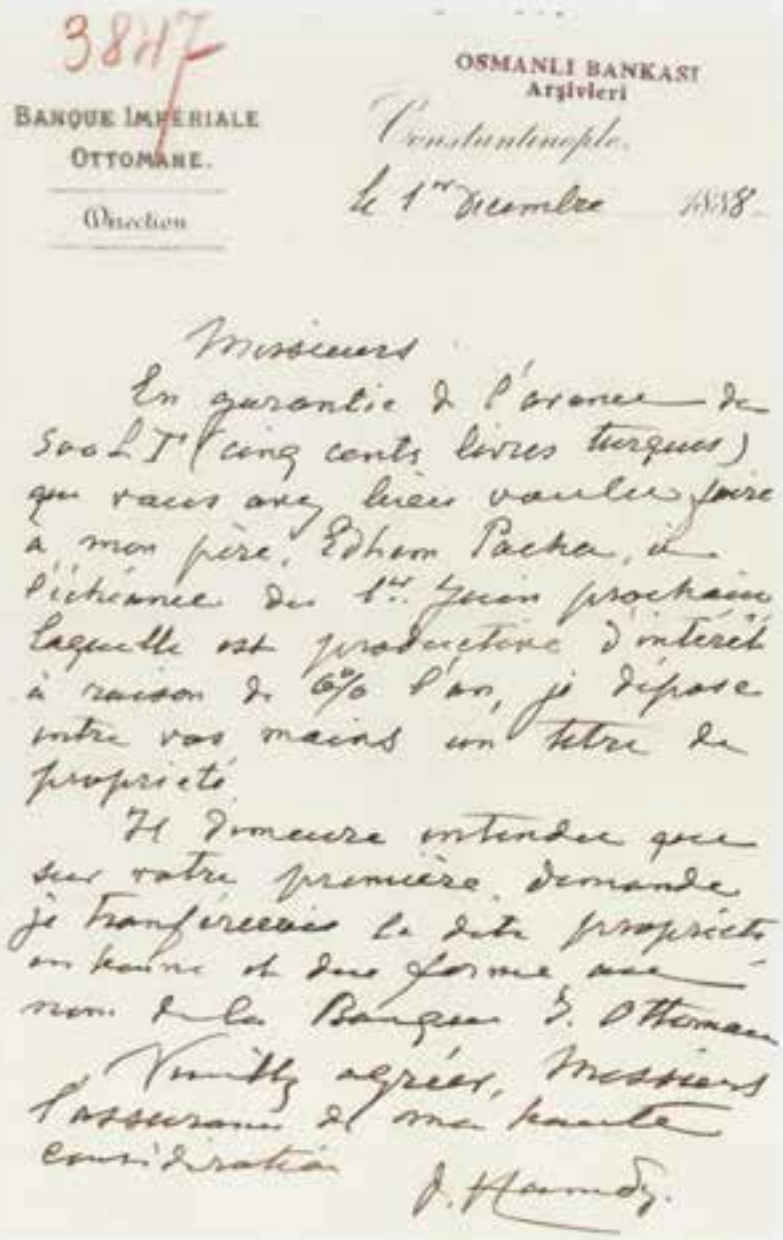
Osman Hamdi'nin maddi sıkıntıları ve borçları Paris'le birlikte sona ermemişti. Gerçi artık memuriyete başlamış, dolayısıyla nispeten muntazam bir gelire kavuşmuştu, ama anlaşılan bu da zaman zaman yeterli olmadığından tekrar borçlanma ihtiyacını duymuştu. Bu borçları müşterisi olduğu Osmanlı Bankası arşiv vesikalarından takip etmek mümkündür. Borçların ilki 1874 yılının sonuna, yani Viyana'daki komiserlik görevinden dönüp henüz yeni bir memuriyete girmediği bir döneme rastlamaktadır. 8 Ekim 1874 tarihinde bankadan 1.000 liralık bir kredi almış, karşılığında da Haydarpaşa'daki evinin hüccetiyle tapusunu teminat olarak teslim etmişti. Birkaç sene sonra bankadan çok daha önemsiz ikinci bir borç almıştı: 23 Eylül 1879 tarihinde üç aylık bir senet karşılığında 80 liralık bir avans temin etmişti. 1883 yılının ortasında ise tekrar bir girişimde bulunmuş, 150 liralık bir avans için bankanın genel müdüründe doğrudan mektup yazmıştı:

Sevgili Dostum,

Şu anki ve Temmuz ayları için maaşımın senetleri ektedir. Bunlar yarısı Haziran ayı sonunda, yarısı Temmuz sonunda Maadin İdaresi veznesinden ödenecek 180 lirayı temsil etmektedir. Kızımın düğünü sebebiyle çok paraya ihtiyacım oldu:

Osman Hamdi'nin Maarif Nezareti veznesinden Teşrin-i Sani 1299 maaşının senedi, Kasım-Aralık 1883. Osmanlı Bankası Arşivi, XKHY00200537.





Edhem Paşa'nın Osmanlı Bankası'ndan 1 Haziran 1889 vadeli 500 liralık avansının teminatı olarak Osman Hamdi'nin bankaya tapu teslim ettiğini dair beyanı, 1 Aralık 1888. Osmanlı Bankası Arşivi, XKCRG0010003.

yerleşmesi, çeyizi, hediyeler, vs... beni kuruttu ve işin daha başındayım. Bu yüzden de maaşıma istinaden yüz elli liralık bir avans alabilmek isterdim. Sizden başka kime başvurayım ki? Sevgili dostum, eğer mümkün olur da bu küçük meblağı ödetirseniz çok minnettar kalırım. Sizi bizzat görmeye gelirdim, ama bu küçük kutlama gelecek Pazar günü olacağından kendime ayıracak bir dakikam bile yok.

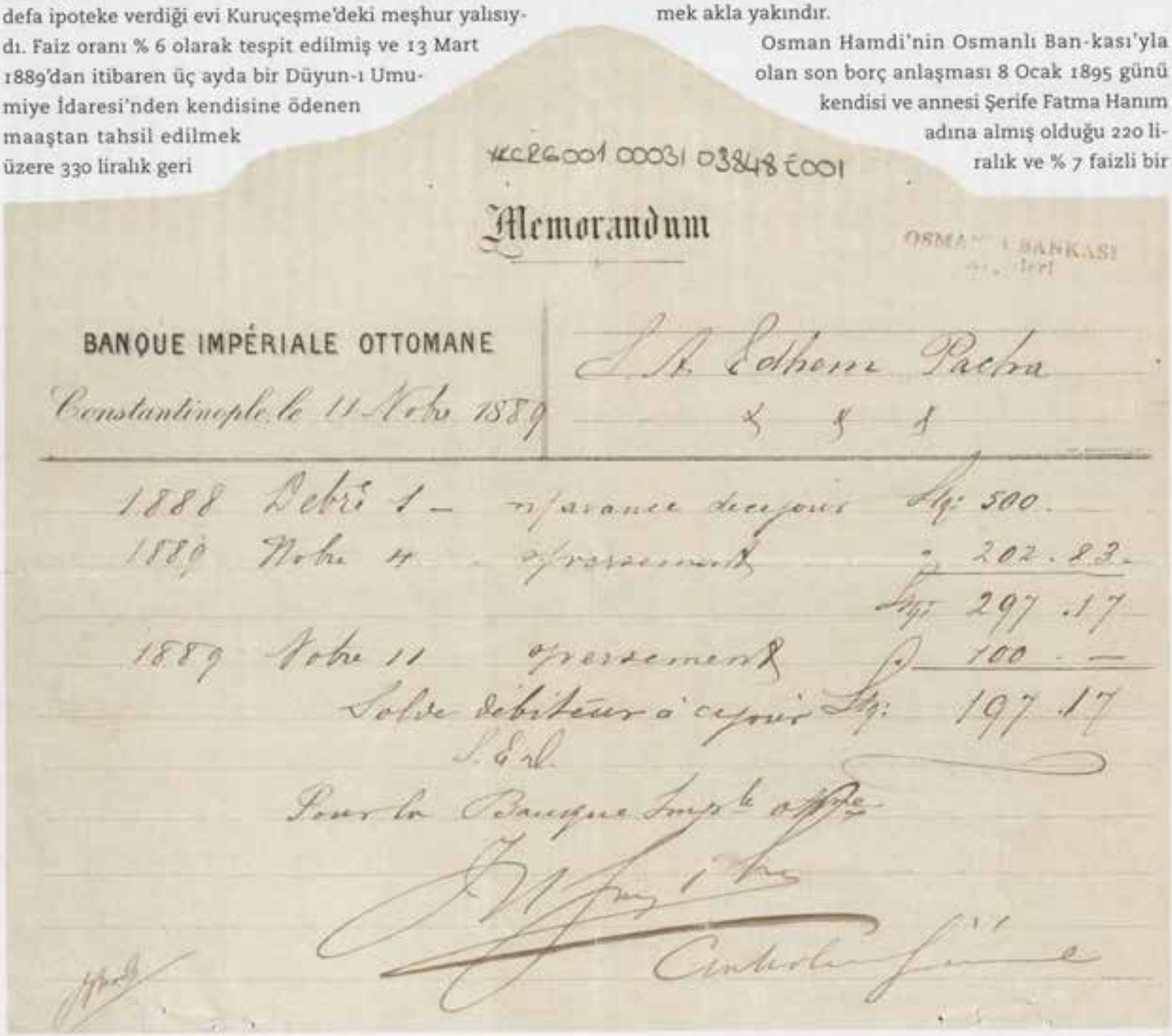
Yardımınıza güvenerek muhabbetle selamlarım.

Banka Osman Hamdi'nin bu talebini on liralık bir iskonto ile kabul etmiş, 12 Eylül tarihinde 140 liralık bir avans vermiş, karşılığında teminat olarak 1299/1883 senesine ait beşer bin kuruşluk dört maaş senedini almıştı.

22 Ocak 1889'da Osman Hamdi bankayla çok daha önemli bir borca girmişti. 1874'te olduğu gibi gene evinin tapusunu bankaya teslim ederek 1.500 liralık bir kredi almıştı. Ancak bu defa ipoteke verdiği evi Kuruçeşme'deki meşhur yalısıydı. Faiz oranı % 6 olarak tespit edilmiş ve 13 Mart 1889'dan itibaren üç ayda bir Düyun-ı Umumiye İdaresi'nden kendisine ödenen maaştan tahsil edilmek üzere 330 liralık geri ödemelere dayalı bir ödeme planı yapılmıştı. Ancak sene içinde 11 Mayıs ve 22 haziran tarihlerinde krediye yüzer liralık birer zam yapılmıştı. Geri ödemenin tam olarak ne zaman tamamlandığını tespit etmek mümkün olamamışsa da, tapunun — üstelik 1874'teki tapuyla birlikte — ancak 28 Ekim 1903'te Osman Hamdi'ye iade edilmiş olmasından epeyce bir gecikme olduğunu tahmin etmek mümkündür.

İşin ilginç tarafı, Osman Hamdi'nin 1889 avansı tam da babası Edhem Paşa'nın benzer bir borçlanmasıyla örtüşüyor gibiydi. Edhem Paşa'ya açılan 500 liralık avans 1 Aralık 1888 tarihli, altı ay vadeli ve % 6 faizliydi. Bu avansın teminatı olarak da bankaya Osman Hamdi'nin kendisi tarafından bir tapu senedi teslim edilmişti. Tapunun nereye ait olduğu belirtilmemişse de, bunun Kuruçeşme yalısına ait olduğu ve büyük bir ihtimalle bir buçuk ay sonra Osman Hamdi'nin 1.500 liralık avansının teminatı için de aynı tapunun kullanıldığı düşünmek akla yakındır.

Osman Hamdi'nin Osmanlı Ban-kası'yla olan son borç anlaşması 8 Ocak 1895 günü kendisi ve annesi Şerife Fatma Hanım adına almış olduğu 220 liralık ve % 7 faizli bir


XKCRG0010003 03848 E001

Memorandum

OSMANLI BANKASI

BANQUE IMPÉRIALE OTTOMANE

Constantinople le 11 Nobre 1889

L. A. Edhem Pacha

£ s d

1888 Debit 1 — n/avance échéance Ltq: 500.

1889 Nobre 11 — n/prélèvement £ 202.83.

Ltq: 297.17

1889 Nobre 11 n/versement £ 100.—

Solde débiteur à ce jour Ltq: 197.17

S.E.&O.

Pour la Banque Imp.le Ottom.e

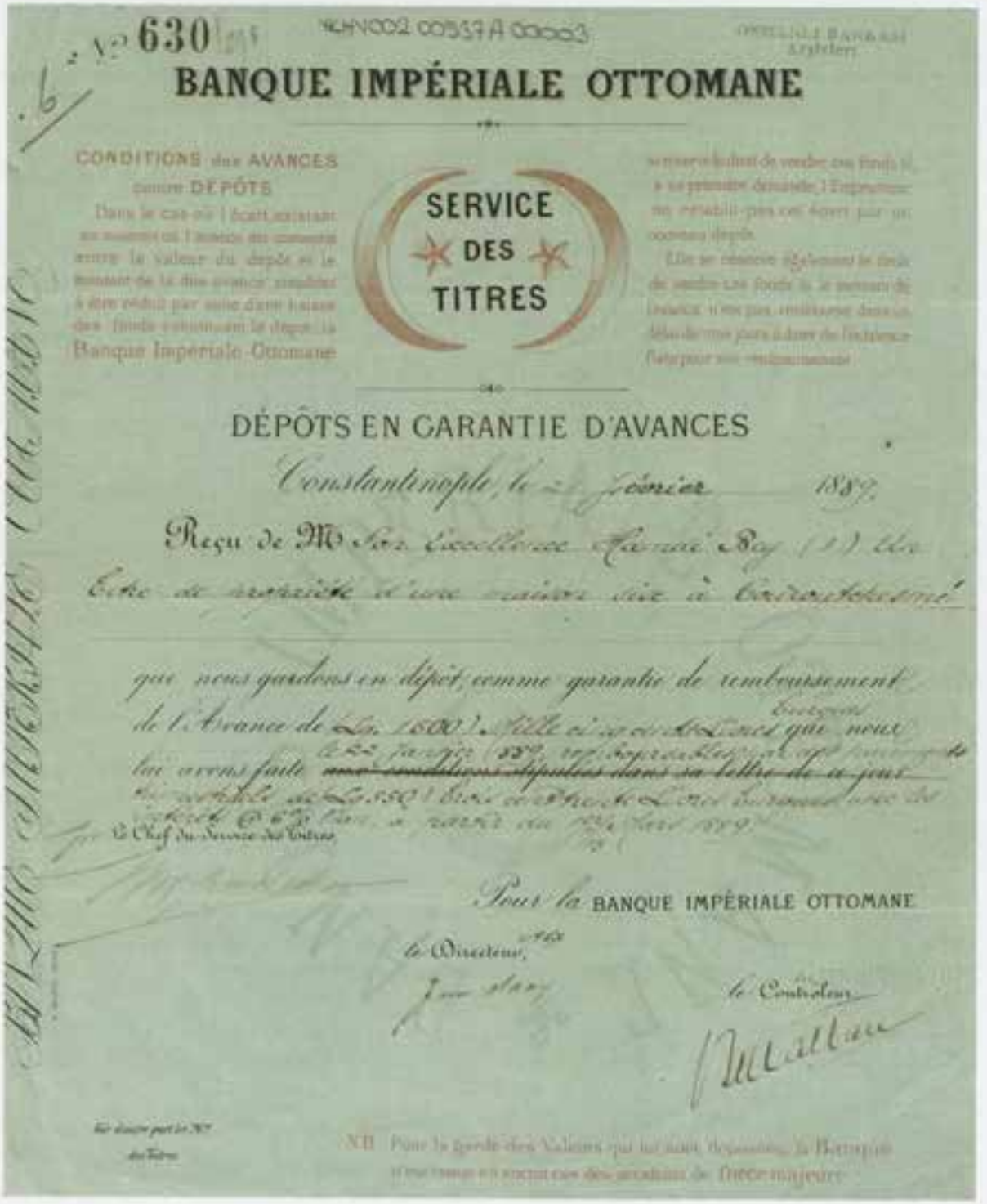
Edhem Paşa'nın Osmanlı Bankası'ndan 1 Haziran 1889 vadeli 500 liralık avansının durumu, 11 Kasım 1889. Osmanlı Bankası Arşivi, XKCRG0010003. Avansın hâlâ 197,17 liralık kısmı ödenmemiş gözükmektedir.

senelik avanstı. Fakat bu borcun da geri ödenmesi giderek uzamış, 1900 yılında ödenmesi meblağ birikmiş faizlerle birlikte 289,30 liraya yükselmişti. Borcun nihai itfası ise ancak 24 Ekim 1903'te, yani sekiz yıl sonra gerçekleşebilmişti.

Paris yıllarından hayatının neredeyse sonuna kadar Osman Hamdi'nin mütemadiyen olmasa bile epey sık aralıklarla borç almak zorunda kalmış olduğu dikkat çekicidir. Paris yıllarında başına gelenleri gençliğine, belki biraz da giyim kuşam konusunda biraz fazla açılmasına bağlamak mümkün olsa da, eninde sonunda talebe hayatının normal bir parçası olarak görmek gerekir. Daha sonraki dönemlerde ise krediye ihtiyaç duymasını bir aralık işsiz kalmış olmasıyla izah edebilirsek de, asıl sorun Osmanlı Devleti'nin hizmetindeki yüksek dereceli memurların çoğunda görünen ve aldıkları maaşların yaşamaya alışkın oldukları hayatın gereksinimlerini karşılayamamasının yarattığı sıkıntıydı. Babası Edhem Paşa'nın bile aynı duruma düşmüş olması bunun en belirgin bir işaretiydi. Genellikle sakin ve şaaşaadan uzak bir hayat yaşayan, en önemli masraf kalemi muhtemelen kalabalık bir aile ile iki evin bakımından ibaret olan bu yüksek düzey bürokratın kızının düğününü gerçekleştirmek için borç almak zorunda kalması, son dönem Osmanlı bürokratik elitinin sıkça karşılaştığı kronik bir gelir sorunun tipik bir tezahürüydü.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi: Dupré'den Edhem Paşa'ya, 10 Ağustos 1860, 4 Ekim 1860, 18 Ekim 1861, 12 Aralık 1861, 24 Eylül 1862, 7 Kasım 1862; Alléon'dan Edhem Paşa'ya, 26 Ekim 1860, Mayıs 1868; Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 15, 22, 28 Temmuz 1864, 19 Ağustos 1864, 7 Ekim 1864, 16 Şubat 1866, 14 Aralık 1866, 1 Şubat 1867, 22 Mayıs 1868, 26 Haziran 1868; polis ve mahkeme evrakı, 1864; Cemil Paşa'dan Edhem Paşa'ya, 30 Nisan 1869), (Osmanlı Bankası Arşivi: XKES00100567; XHY00200537), (Eldem E, 1997: 224-225).

Osman Hamdi'nin Kuruçeşme'deki yalısının ipoteği karşılığında almış olduğu 1.500 liralık avansın senedi, 22 Ocak 1889. Osmanlı Bankası Arşivi, XKHY00200537.



Osman Hamdi'nin Kuruçeşme'deki yalısının tapusunun makbuzu, 21 Şubat 1889. Osmanlı Bankası Arşivi, XKHY00200537.

Osman Hamdi ile annesi Fatma Şerife'nin 220 liralık senedi, 8 Ocak 1895. Osmanlı Bankası Arşivi, XKHY00200537.

Osman Hamdi ile annesi Fatma Şerife'nin 1895'te almış oldukları 220 liralık avansın beş buçuk sene sonra 289,30 liralık bir borca dönüştüğünü onaylayan belge, 8 Temmuz 1900. Osmanlı Bankası Arşivi, XKES00100567. Belgenin altında Osman Hamdi'nin yanında annesinin mührü yer almaktadır.

BOULANGER, CLARENCE-GUSTAVE-RODOLPHE. *1824-1888 yılları arasında yaşamış akademik ve oryantalist tarzlarda çalışmış Fransız ressam.*

Osman Hamdi'nin hayatıyla ilgili hemen hemen her çalışmada Paris'te Jean-Léon Gérôme ve Gustave Boulanger'nin öğrencisi olmuş olduğuna, bu ressamların atölyelerinde yetiştiğine, hatta her ikisinin de hocalık yaptıkları Paris Güzel Sanatlar Okulunda okuduğuna dair bilgiler yer alır. Bu bilgiler değişik derecelerde yanlıştır. Osman Hamdi'nin herhangi bir şekilde Paris'teki Güzel Sanatlar Okuluna kaydolmadığı kesinlik kazanmış bir gerçektir. Üstelik Osman Hamdi'nin Paris'te bulunduğu tarihlerde Güzel Sanatlarda hocalık yapan ressamlar, Gérôme, Pils ve Cabanel idi; Boulanger ise bu göreve daha geç getirilmiştir. Keza, Jean-Léon Gérôme'un öğrencisi olduğuna dair de hiçbir belge veya bilgiye rastlanamamıştır. Ona mukabil, Osman Hamdi ile Gustave Boulanger arasındaki ilişkinin varlığına dair çok net ve tartışmasız işaretler mevcuttur. Osman Hamdi Bey'in Paris'te katıldığı resim sergilerinin neredeyse tamamında (1866, 1867, 1868, 1904, 1908) açık bir şekilde "Boulanger'nin öğrencisi" (*élève de Boulanger*) olarak tanıtılmaktadır. Bunun tek istisnası "Pils'in öğrencisi" olarak takdim edildiği 1892 sergisidir. Bu son atfın muhtemelen bir hatadan kaynaklandığını düşünürsek, Osman Hamdi'nin Paris'teki gerçek ve herhalde tek resim hocasının Gustave Boulanger olduğunu kabul etmek gerekir. Pils ve Cabanel ile birlikte 1863'te Güzel Sanatlar Okulunda resim hocası olan Gérôme ile doğrudan herhangi bir ilişkisi olmadığını kabul etmek gerekmekle birlikte, Osman Hamdi'nin oryantalist resmin o dönemki en büyük isimlerinden olan bu ressamdan hiç etkilenmediğini düşünmek de yanlış olur.

Osman Hamdi'nin Boulanger ile olan yakınlığının en bariz işareti, 1865 Salon'una onun sayesinde girmiş olmasıdır. Ancak bu giriş, ressam olarak değil, model olarak olmuştur, zira Boulanger bu sergiye soktuğu iki tuvalden biri 259 numarasını taşıyan Portrait de Hamdy-Bey, yani Hamdi Bey Portresi idi. Anlaşılan o ki Boulanger öğrencisini model olarak kullanmıştı. Söz konusu tablo birkaç eleştirmenin dikkatini çekmişti. Louis Auvray bu portreyi "gayet zarif ve tonları itibarıyla son derecede ince" bulmuştu. Félix Jahyer'nin yorumu ise özellikle mültefitti:

> *Hamdi Bey'in portresi* gerçek bir şaheser. Esmer tenli bu genç adam, başı aynı tonlardaki bir sarıkla örtülü, ormandan bir görüntünün belirdiği pencereye yaslanmış bir şekilde ayakta duruyor; kendisiyle farklılaşan arkadaki beyaz duvar, bilinçli tezatlarla ve harika bir incelikle kullanılmış olan bütün aksesuarlar arasında mükemmel bir uyum sağlıyor.

Bu konuda bulabildiğimiz diğer yorum ise, Marius Chaumelin adındaki bir eleştirmene aitt:

Hamdi Bey portresi, küçük boyutta; altın işlemeli mavi bir ehramla bir tür kırmızı çarşaf giymiş olan kişi, sağ elinde bir kılıç tutmakta ve sol elini de bir terasın korkuluğuna yaslamıştır. Ayrıntılar gayet incelikle verilmiş.

Bu tasvirlerden Boulanger'nin tuvalinin neye benzediğini anlamak mümkün oluyor ki bu da tablonun bugün nerede olduğunun bilinmemesi nedeniyle çok önem taşımaktadır. Tam mânâsıyla oryantalist tarzda bir portre olduğu aşikâr olan tabloda Boulanger Osman Hamdi Bey'i bir Doğulu model olarak kullanmak üzere gereken kıyafete sokmuş, elinde kılıç poz verdirmişti. Hiç bir koleksiyon veya müzede adı geçmeyen bu tablonun akıbeti konusunda ilk başta ümitsizliğe kapılmış, muhtemelen kaybolduğuna hükmetmiştik. Ne var ki 1957 yılında düzenlenmiş olduğu anlaşılan ama herhangi bir ayrıntısı verilmeyen bir serginin broşüründe, sergilenen toplam 29 eserin 28'incisi hakkında şu bilgi verilmekteydi: "Hamdi Bey'in Paris'te bulunduğu sırada Boulanger tarafından yapılmış portresi". Tuvalin kaynağıyla ilgili ise "Osman Hamdi Bey'in oğlu Sayın Ethem Eldem'in koleksiyonundan" ibaresi yer almaktaydı. Broşürde tablonun görüntüsü yer almadığından başka bir portre olmadığından kesin bir şekilde emin olamamakla beraber, büyük bir ihtimalle söz konusu olanın Boulanger'nin 1865'te sergilediği tuval olduğu kuvvetle muhtemeldir. Anlaşılan Boulanger Salon'dan sonra bu tuvali Osman Hamdi'ye hediye etmiş, ondan da oğlu Edhem'e intikal etmişti. Edhem Eldem'in de 1957'de, yani bu serginin yapıldığı senenin sonunda, karısı Kâmuran'ın ise iki sene sonra çocuksuz öldüklerinden bu tablonun izi kaybolmuş gibi gözükmektedir. Ancak ileri bir tarihte, belki de bu çalışma sayesinde, bu tuvalin ortaya çıkacağını ümit etmek her zaman mümkündür.

Bu tuvalin en önemli özelliği bir bakıma Osman Hamdi'nin ressamlığının ve özellikle de oryantalist kariyerinin başlangıcını oluşturmasıdır. Genç ressam adayının Paris'teki ilk sergisine sanatçı olarak değil de model olarak girmesi, üstelik de bunu esmer tenine ve sarığına yüklenen Doğulu kimliğine borçlu olması manidardır. Boulanger'nin gözünde Osman Hamdi'yi ilginç yapan, Osmanlı yani Doğulu oluşuydu. Ortaya çıkan durum ise epey çelişkiliydi. Batı medeniyetine hayran, o medeniyetin eğitimini almaya çalışan, Paris sokaklarında gezerken fesini giymemeye çalışan bu genç, oryantalist sanatın beklentilerine cevap vermek için Şark kıyafeti giydirilip "özüne" rücu ettirilmişti. Başka bir deyişle, Osman Hamdi'nin Paris sanat çevrelerinde dikkat çekebilmesi için Doğulu kimliğini kullanması, hatta tercihen bir model olarak boy göstermesi gerekiyordu. Bu da günümüzde Guerilla Girls hareketinin dikkati çektiği gibi kadınların müzelere ağırlıklı model olarak ve genellikle çıplak vücutlarıyla girmek zorunda olduklarını hatırlatan bir durumdur.

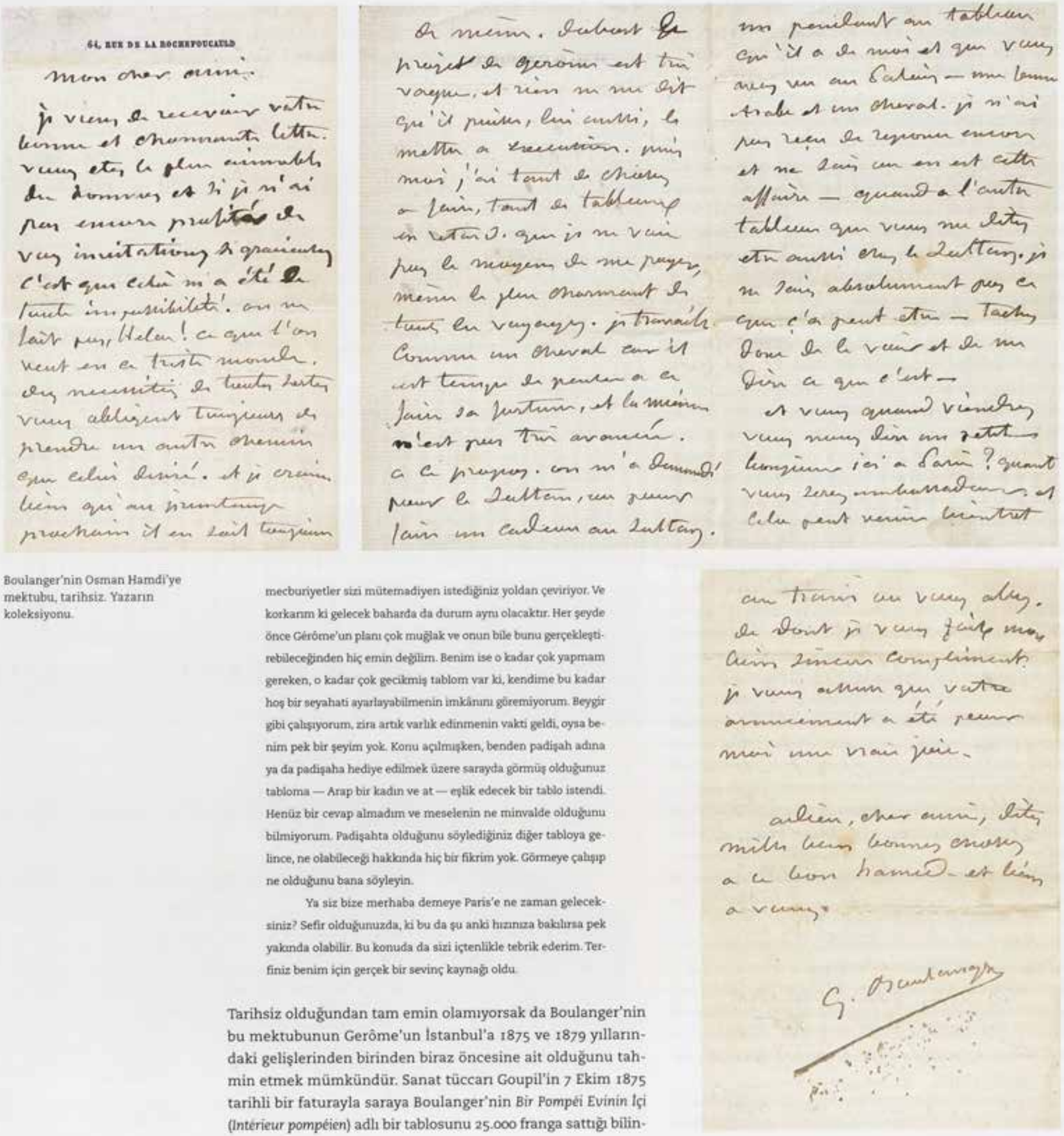
Gerçi şunu da kabul etmek gerekir ki eğer Osman Hamdi ertesi seneki Salon'a bir tuvalini kabul ettirmeyi başardıysa, bunda büyük bir ihtimalle Boulanger'nin yardımı da etkili olmuştur. Paris'te kaldığı müddetçe Osman Hamdi'nin Boulanger ile ilişkisinin devam ettiği belgelenemiyorsa da kesin gibidir. Boulanger'nin Osman Hamdi'nin üzerindeki etkisinin bariz bir örneği de 1867 yılındaki Paris Dünya Sergisinde sergilemiş olduğu *Pusuda Zeybek* (*Zeybek à l'äffût*) isimli tuvalinde gizlidir. Sanat tarihçisi Gülru Çakmak'ın çok yeni olarak keşfettiği gibi, bu tuvaldeki Zeybek'in duruşu ve genel kompozisyon, Boulanger'nin 1857 Salonunda sergilemiş olduğu *Les éclaireurs arabes* (*Arap izciler*) tablosundan esinlenmişti.

Osman Hamdi'nin İstanbul'a dönüşüyle birlikte iki sanatçı arasındaki bağlar kopmamıştı. 1875 senesinin başında Gérôme, Osman Hamdi'ye yazdığı bir mektubunda İstanbul'a gelme niyetinden bahsederken, Boulanger'yi de yanına almayı ama bu konuda pek ümitli olmadığını yazmıştı. Boulanger'nin kendisinden gelen bir mektup da bu zorlukları tekrar ediyordu:

Sevgili Dostum,

İyi ve hoş sözlerle dolu mektubunuzu şu an aldım. Sizin kadar nazik birisi zor bulunur ve eğer zarif davetlerinizden henüz istifade etmediysem tek sebebi imkânsızlık! Ne yazık ki şu acı dünyada insan istediğini yapamıyor; her türlü

Gustave-Rodolphe-Clarence Boulanger.



Boulanger'nin Osman Hamdi'ye mektubu, tarihsiz. Yazarın koleksiyonu.

mecburiyetler sizi mütemadiyen istediğiniz yoldan çeviriyor. Ve korkarım ki gelecek baharda da durum aynı olacaktır. Her şeyde önce Gérôme'un planı çok muğlak ve onun bile bunu gerçekleştirebileceğinden hiç emin değilim. Benim ise o kadar çok yapmam gereken, o kadar çok gecikmiş tablom var ki, kendime bu kadar hoş bir seyahati ayarlayabilmenin imkânını göremiyorum. Beygir gibi çalışıyorum, zira artık varlık edinmenin vakti geldi, oysa benim pek bir şeyim yok. Konu açılmışken, benden padişah adına ya da padişaha hediye edilmek üzere sarayda görmüş olduğunuz tabloma — Arap bir kadın ve at — eşlik edecek bir tablo istendi. Henüz bir cevap almadım ve meselenin ne minvalde olduğunu bilmiyorum. Padişahta olduğunu söylediğiniz diğer tabloya gelince, ne olabileceği hakkında hiç bir fikrim yok. Görmeye çalışıp ne olduğunu bana söyleyin.

Ya siz bize merhaba demeye Paris'e ne zaman geleceksiniz? Sefir olduğunuzda, ki bu da şu anki hızınıza bakılırsa pek yakında olabilir. Bu konuda da sizi içtenlikle tebrik ederim. Terfiniz benim için gerçek bir sevinç kaynağı oldu.

Tarihsiz olduğundan tam emin olamıyorsak da Boulanger'nin bu mektubunun Gerôme'un İstanbul'a 1875 ve 1879 yıllarındaki gelişlerinden birinden biraz öncesine ait olduğunu tahmin etmek mümkündür. Sanat tüccarı Goupil'in 7 Ekim 1875 tarihli bir faturayla saraya Boulanger'nin *Bir Pompéi Evinin İçi* (*Intérieur pompéien*) adlı bir tablosunu 25.000 franga sattığı bilin-

mektedir; bu tablonun Boulanger'nin mektubunda bahsettiği ve ne olduğunu bilmediği tablosu olduğunu düşünürsek, bu mektubun 1878-1879 civarında yazıldığını tahmin etmek mümkündür. Anca öyle olsa bile, Boulanger'nin Dolmabahçe'de halen mevcut diğer tablosu olan *Sudan Geçen Bedeviler* kendi tarifindeki "Arap kadın ve at" ile pek alâkası bulunmayan bir tablodur. Zaten sarayın envanter defterinde yer alan dört adet Boulanger tuvali şu isimlerle tanıtılmaktadır: *Havuz etrafında ve hane derununda eski Romalılar, Bir esbe dayanmış Türkmen kızı, Suyu geçmek üzere hayvana binmiş bir Arab ve Arab çocuğu* ve *Suyu geçmek üzere bargirli Arablar*. Bu listeden hemen göze çarpan, "suyu geçmek" temasını işleyen iki tablo oluşudur. Bundan da Boulanger'den istenen ve ilkine eşlik edecek ikinci tuvalin bunlardan biri, özellikle de bugün Milli Saraylar Koleksiyonu'nda mevcut olmadığı anlaşılan *Suyu geçmek üzere hayvana binmiş bir Arab ve Arab çocuğu* tablosu olduğudur.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Gérôme'den Hamdi'ye, 12 Ocak 1875; Boulanger'den Hamdi'ye, yakl. 1875) (Busquet, 1857: 31), (Salon, 1865: 34), (Auvray, 1865: 42), (Chaumelin, 1865: 121), (Gallet, 1865: 15), (Jahyer, 1865: 107), (Salon, 1866: 114), (Dubourg, 1866: 349), (Salaheddin, 1867: 142), (Salon, 1868: 148), (Salons, 1868: 2), (Vapereau, 1880: 277), (Boulanger, 1885), (Salon, 1892: 78), (Aubrun: 1986), (Kortun, 1987: 281-282), (Thornton, 1994a: 34-35), (Peltre, 2004: 240), (Eldem E, 2004: 48), (Kaya, 2006: 81, 86), (Taşdelen ve Baytar, 2006: 127), (Öztürk, 2008: 74, 156), (Eldem E, 2009b: 20-23), (Çakmak, 2010).

mekânında sanduka ve arkasındaki mihrap, Şehzade Mustafa Türbesinin sadece dış cephesindeki bir penceresi, Muradiye Camiinin sadece ana giriş kapısı, Yeşil Camiin ise içindeki mahfiller ile üst kattaki bir penceresi...

Osman Hamdi'nin neden Bursa'da bulunan bazı binaları özellikle tablolarına konu ettiğini tam olarak bilemiyoruz. İstanbul'daki anıtsal mimarî bolluğuna rağmen Osmanlı başkentinden çok az esinlendiği bir gerçektir. Bu tercihin erken dönem Osmanlı mimarîsine ve çini gibi bazı unsurlarına duyulan özel bir meraktan kaynaklandığını düşünmek mümkündür. Ancak mimarî eserlerin bütününden çok sadece bazı ayrıntılarını kullanan bir ressamın gözünde bu tür bir ayırımın ne kadar manidar olacağı tartışılır. İstanbul'un on altıncı yüzyıl mimarîsinin birçok örneğinden yararlanarak yaratmak istediği etkiyi rahatlıkla elde edebileceği aşikârdır. Dolayısıyla asıl nedenin daha pratik nitelikte olacağını düşünmek herhalde yanlış olmayacaktır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla Bursa abidelerini konu eden ilk tablosu olan *İki Müzisyen Kız* 1880 tarihli olduğuna göre, Osman Hamdi'nin Bursa'yı o tarihlerde "keşfettiği" akla gelmektedir. Bildiğimiz kadarıyla Osman Hamdi'nin 1881 sonbaharında Müze-i Hümayun'un başına getirilmeden önceki son memuriyeti 1877'de Altıncı Daire-i Belediye reisliğiydi. Bu görevi nispeten kısa sürdüğüne göre, 1878-1881 arasındaki üç küsur yıllık bir süre için-

LC-DIG-ppmsc-06054
"Askeri mektepten Bursa manzarası", yakl. 1880-1890, Renklendirilmiş fotoğraf, Library of Congress, LC-DIG-ppmsc-06054.

BURSA. *Geçmişi MÖ 200'e kadar dayanan, Yunanca Prusa adıyla bilinen, 1326 yılında Osmanlıların eline geçen ve Osmanlı sanat ile mimarîsinin ilk örneklerini barındıran şehir.*

Osman Hamdi'nin tablolarında Bursa'dali mimarî eserlerden ne kadar sık esinlendiği gayet iyi bilinmektedir. Kısaca saymak gerekirse bunlar Yeşil Cami adıyla bilinen Çelebi Sultan Mehmed Camii (1421), Yeşil Türbe adıyla bilinen Çelebi Sultan Mehmed Türbesi (yakl. 1425), Muradiye Camii (1426) ve Şehzade Mustafa Türbesidir (1552). Osman Hamdi bu mimarî eserlerin herbirinin sadece bir kısmını, hatta bazen bir ayrıntısını kullanmıştır: Yeşil Türbenin iç

de Osman Hamdi'nin işsiz olduğunu ve bunu seyahat etmek için bir fırsat olarak değerlendirdiğini düşünebiliriz. Edwin Pears'in *İstanbul'da Kırk Yıl*'ında (*Forty Years in Constantinople*) yer alan bir anı belki de gereken ipucunu vermektedir: Pears, 1880'de İznik'e yaptığı bir seyahatten bahsederken, yanında Haydarpaşa-İzmit Demiryolu Müdürü George Pearson, Osman Hamdi Bey ve onun kuzeni mühendis Tevfik Bey olduğunu yazıyordu. 1880'de İznik tarafına yapılan bir seyahatin Bursa'ya uzatılması gayet mantıklıydı; dolayısıyla büyük bir ihtimalle Osman Hamdi o sene Bursa'da bulunmuş, önemli binalarını gezmiş, belki de bazılarından çizimler almıştı. Her halükârda beğendiği ve istediği mekânların fotoğraflarını çektirmiş olduğu ve böylece genellikle yaptığı gibi fotoğraftan çalışarak Bursa'nın mimarî eserlerini tuvallerine aktardığı akla yakın gözükmektedir. Kendisini atölyesinde resmeden meşhur fotoğrafta duvara asılmış olan sıra sıra fotoğraflardan birinin Muradiye Camiinin girişi olduğu belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır.

Osman Hamdi'nin gözünde Bursa'nın önemini artırmış olabilecek önemli bir etken, bu şehrin Osmanlı mimarîsi üzerine hazırlanan kitaplarda kentin bazı eserlerinin örnek olarak verilmiş olmasıdır. Üstelik bu kitapların biri Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'nın himayesinde 1873 Viyana Sergisi için hazırlanan *Usul-ı Mimari-i Osmani* adındaki çalışmaydı ve önemli bir bölümü Bursa'daki Yeşil Camiye ayrılmıştı. Diğeri ise 1874'te Louis Parvillée tarafından hazırlanan ve tekrar Yeşil Camii örnek olarak inceleyen *15. Yüzyılda Türk Mimarisi ve Tezyinatı* isimli eserdi. Bu iki eserin resim levhalarında Osman Hamdi'nin resmettiği mekânların, tablolarına dahil ettiği kitabe ve tezyinatın gayet ayrıntılı çizimleri yer almaktaydı.

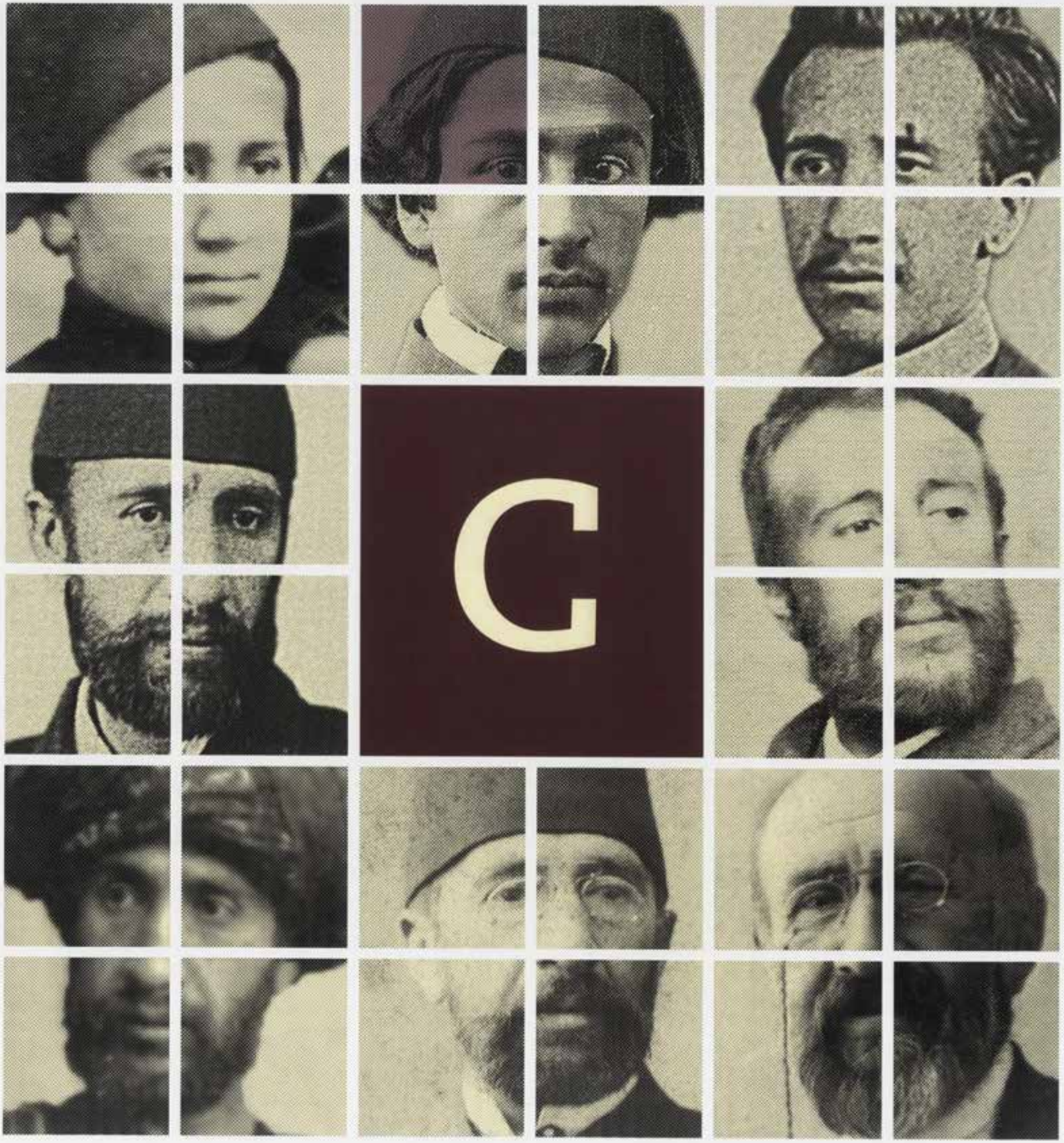
Ayrıca unutmamak gerekir ki Osman Hamdi'nin Bursa eserlerini çok kullanmış olduğu hissini yaratan, aynı tuvallerin birkaç benzer versiyonunu yapmış olmasıdır. Söz gelimi Yeşil Türbeyi mekân olarak kullanan "türbede dua" temasını en az yedi tuvalde, Muradiye Camii kapısını arka planına alan "cami kapısı" konusunu da en az dört tabloda işlemiş olduğunu düşünürsek bu tekrarların Bursa imajını nasıl baskın bir hâle getirdiğini rahatlıkla görmüş oluruz.

Kaynakça. (Edhem Paşa vd., 1873: XV, XXXXIX), (Parvillée, 1874: 4, 21, 42), (Pears, 1916: 66-68), (Demirsar, 1989: 59-61, 65-68, 83-90, 101-117, 147-149).

Abdullah Biraderler, "Çelebi Sultan Mehmed'in türbe-i şerifleri ile Yeşil Cami-i şerif", 1880'ler. Abdülhamid fotoğraf albümlerinden, Library of Congress, LC-USZ62-81518.

BUHURDAN. *Tütsü, akgünlük ve benzeri maddeleri yakıp kapalı mekânda koku vermek için kullanılan kap.* » İSLAMÎ ESERLER

BULGARİSTAN. *On dördüncü yüzyılda Osmanlı topraklarına katılan ve 1878 ile 1908 arasında iki safhada krallık olarak bağımsızlığını ilan eden bölge.* » MEMURİYET



CAILLARD, VINCENT HENRY PENALVER.

1856-1930 yılları arasında yaşamış olan ve 1883-1898 yıllları arasında Osmanlı Düyun-ı Umumiye İdaresi'nde görev yapmış olan İngiliz finansçı.

Vincent Caillard, 1879 yılında Karadağ sınırında İngiliz komiser muavini olarak görev yapmış, ardından da Amiral Beauchamp Seymour'un erkân-ı harbına tayin olunarak, 1883'deki Mısır operasyonunda yer almış bir İngiliz devlet görevlisi olarak kariyerine başlamıştı. Osman Hamdi ile olan yakınlığı ise İstanbul'daki görevi esnasında gelişmiştir. İki adamın arasındaki tanışıklığı, 1881'de Muharrem Kararnamesiyle kurulun Osmanlı Düyun-ı Umumiye İdaresi'nde görev almış olmalarından kaynaklanmaktaydı. Vincent Caillard 1883'de idarenin meclisine İngiltere ve Hollanda delegesi olarak getirilmiş, ardından da bu görevine ilaveten 1889'da Anadolu Demiryolu Şirketi'nin idare heyetine seçilmişti. Osman Hamdi'nin benzer mevkiye getirilmesi ise biraz daha geç olmuş, Kasım 1887'de Osmanlı tahvil sahiplerinin (portörler) temsilcisi olarak Düyun-ı Umumiye meclisine seçilmişti.

"Osmanlı Düyun-ı Umumiyesi", *Vanity Fair*, 11 Şubat 1897. Vincent Caillard'ın karikatür şeklinde portresi.

Caillard ile Osman Hamdi arasındaki ilişkinin basit bir dostluğun ötesinde çok önemli bir dayanışma nitelliğini kazandığını anlamak için Sir Vincent'ın İstanbul'dan ayrıldıktan birkaç sene sonra, 1900 yılında *Anglo-Saxon Review* isimli dergide Müze-i Hümayun hakkında yazmış olduğu uzunca makaleyi okumak gerekir. Bu makalede Caillard, müzenin Dethier'nin elinde çürümeye yüz tutmuşken Osman Hamdi'ye emanet edilmesiyle birlikte canlandığını yazmaktaydı. İlk başta bir "Türk"ün bu göreve getirilmesinden dolayı herkesin ümitsizliğe kapıldığını, ardından Osman Hamdi'nin inanılmaz bir sebatla görevini yerine getirmek için ihtiyaç duyduğu desteği saraydan ve hükümetten tırnaklarıyla kazıdığını, Salomon Reinach'ı kullanarak koleksiyonun kataloğunu oluşturmasının kurumun meşruiyetini birden artırdığını anlattıktan sonra Caillard, çoğu yabancının ve özellikle arkeologların son derecede yanlış ve kısıtlayıcı buldukları 1884 Asar-ı Atika Nizamnamesi'nin savunmaya çalışmaktaydı:

> Bu kanun daha ilk baştan bekleneceği üzere Avrupa'da sert bir şekilde eleştirildi, zira artık yabancı kâşifler gayretleriyle ortaya çıkardıkları eserlere ortak olamıyorlardı. Ne var ki zannımca artık bu memnuniyetsizlik hâli bugün tamamen kaybolmuştur, zira Avrupa'daki koleksiyonlara eksik nümuneler eklemenin zevki önemsiz bir hale geldi. İstanbul'a artık kolaylıkla ulaşılabiliyor ve Avrupalı bilim adamları için oraya gidip belirli bir yerden gelen eski eserleri bir bütün olarak incelemek, ülkeden ülkeye dolaşıp parça parça toplamaktan daha faydalıdır. Herşeyin üç hisseye bölündüğü eski sistem uyarınca tek bir yerden alınmış olan eserlerden oluşabilecek mükemmel bir koleksiyon Avrupa'nın, hatta kazanlar Amerikalı veya Avustralyalı olsa dünyanın üç ülkesine dağılmış olabilirdi.

Fakat aynı metinde anlaşıldığı üzere, Caillard ile Osman Hamdi arasındaki en önemli dayanışma alanı, Müze-i Hümayun'un 1887'de bulunan Sayda lahitlerinin sergileneceği yeni bir binaya kavuşması için gereken finansman konusunda gerçekleşmişti:

> Tam bir sene boyunca [Sayda lahitleri] Hamdi Bey'in onları İstanbul'a yolladığı ahşap kasalar içinde durdular, zira nezaret (Maarif Nezareti) taleplerini kaale bile almıyordu. Sonunda bu ıstırabına son veren gene padişahın kendisi oldu; bu keşfin önemini kavrayan padişah hazretleri yeni bir bina inşa etmesine izin verdi. Elinde fermanıyla Hamdi Bey nezarete gittiğinde ise

oradakiler onu münasip bir müddet beklettikten sonra ona bir kredi açtılar. Ama bu sefer de yeni bir zorluk belirdi. Nezaret kendisine bu kredinin karşılığında nakit para vermek yerine taşra vezneleri üzerine çekilmiş birkaç ödeme emri vermekle yetinmişti. Bunları nakde çevirmek ise, Binbir Gece masallarına yakışır sihirli bir değnekle bir binayı hiçten varetmek kadar zordu. İşte o zaman da sevinerek söylemeliyim ki Hamdi Bey'in aklına, yakın dostlarından saymak şerefini verdiği bendenize müracaat etmek geldi. Karşılaştığı bütün zorluklara ve esasında hiç de dostane olmayan bir ortama rağmen bütün hayatını sanat ve arkeoloji davasına kendiliğinden adamış olan bu kişiye karşı çok kuvvetli bir dostluk ve çok derin bir hayranlık geliştirmiştim ve İstanbul'daki görev sürem boyunca elimden geldiğince kendisine yardımcı olmak kadar bana zevk vermiş başka bir şey hatırlamıyorum. Nezaretin bütün ödeme emirleri o zaman başkanı olduğum Osmanlı Düyun-ı Umumiye İdaresi tarafından — üstelik vadelerinde ödenmelerini sağlayacak konumda olduğundan herhangi bir risk almadan — nakde çevrildi. Hamdi Bey böylece müzesinin inşaatini gecikmeden başlatabilmiş ve yeni bina kısa zamanda tamamlanmıştır.

Başbakanlık Osmanlı Devlet Arşivinde bulunan ve 1889 yılının ortalarına rastlayan bazı belgelerin somut bir şekilde doğruladığı bu çözümün Caillard için haklı bir gurur kaynağı olduğu açıktır. Bütün bunlar ise, Osman Hamdi'nin kendine çizmiş olduğu planları ve projeleri uygulamak konusundaki engelleri aşmak için ürettiği şahsi ve gayrıresmi çözümlerin ne kadar belirleyici olduğunu, şöhreti ve şahsiyeti sayesinde oluşturmayı başardığı imajı olduğu kadar çevresinin ne kadar önemli bir rol oynadığını gösteren son derecede ilginç bir sürece işaret etmektedir. Bütün bunların arkasındaki tipik bir şekilde on dokuzuncu yüzyıl bağlamına has ironiyi de kaçırmamak gerekir: Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli medeniyet projelerinden biri olan Müze-i Hümayun, gelişimini hatta hayatta kalışını, müdürünün Batı emperyalizminin tipik bir aracı olarak gösterilen Düyun-ı Umumiye İdaresi'nde görevli olmasına ve bu kuruluşun imkânlarının bir kısmını bu amaca doğru yöneltmeyi başarmış olmasına borçluydu.

İstanbul'dan ve Osmanlı topraklarından ayrıldıktan sonra dönemin en önemli silah üreticilerinden Vickers Ltd.'de yönetici olarak görev yapmış olan Caillard'ın amatör bir müzikolog olmanın dışında finans dünyasıyla ilgili birçok makalenin dışında şu eserleri bilinmektedir:

– *Report on the revenues ceded by Turkey to the bondholders of the Ottoman public debt: showing the results obtained during the first quinquennial period, 1882-1887, and some remarks on cognate subjects*, Londra, Effingham, Wilson, 1888.

– *Imperial Fiscal Reform*, Londra, E. Arnold, 1903.

Kaynakça. (BOA, MF.MKT. 1640/112, 23 Zilkade 1306; MF.MKT. 111/13, 15 Zilhicce 1306), (Caillard, 1900), (Burns, 1920: 135), (Blaisdell, 1929: 126, 133, 222-223, 225), (Davenport-Hines, 1985).

CAMBON, PIERRE-PAUL. *1843-1924 yılları arasında yaşamış olan ve 1891-1898 yıllları arasında İstanbul'da büyükelçi olarak görev yapmış olan Fransız diplomat.*

Uzun seneler İstanbul'da Fransız sefiri olarak görev yapmış olan Paul Cambon, çeşitli sebeplerden dolayı Osman Hamdi'yle yakın temasta bulunmuş olan bir diplomattı. Bu temasları çok genel bir şekilde tanımlamak gerekirse, bir taraftan iki adam arasında oluşan bir dostluktan, diplomatik ve arkeolojik menfaatlerin hakim olduğu çekişmelere kadar uzanan karmaşık bir ilişkiden bahsetmek doğru olacaktır.

Cambon'un Osman Hamdi'yle ilişkilerini en baştan belirleyen şey, selefi Montebello Kontunun başlatmış olduğu bir "tavlama" operasyonunun devamını getirmek mecburiyetinde oluşuydu. Buradaki asıl mesele Ernest de Sarzec isimli Fransız arkeoloğun 1877'den beri aralıklarla yürütmekte olduğu Tello

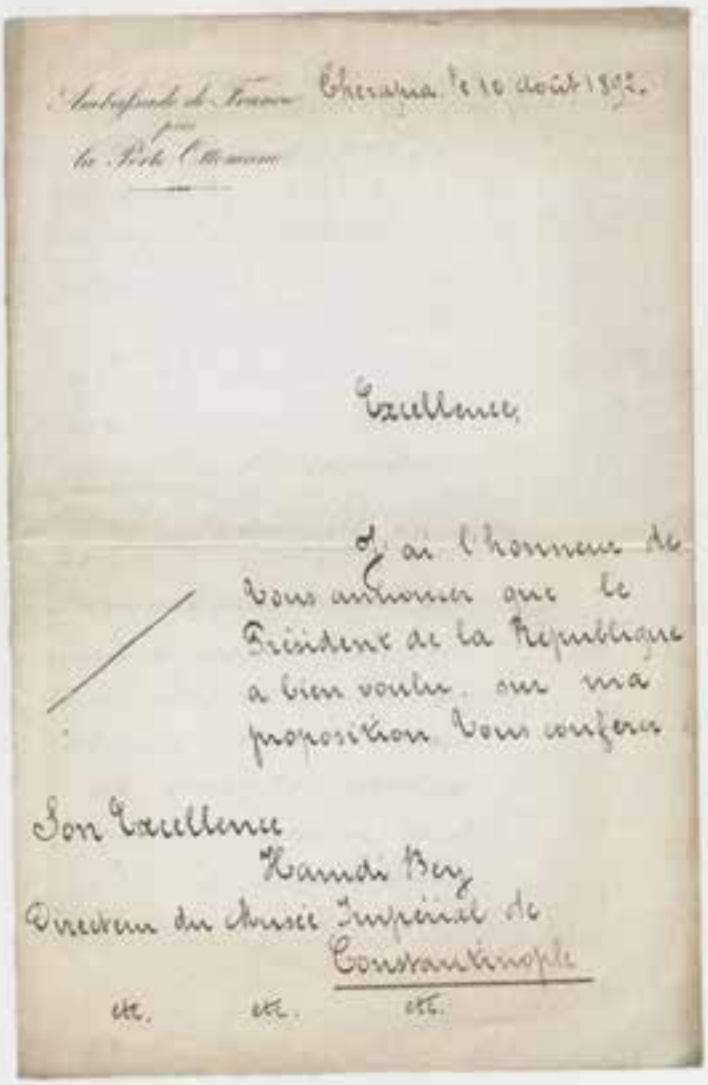
"Sefir Cambon", Yusuf Numan Maluf, *Hizanatu'l-Eyyam fi Teracimü'l-İzam*, New York, 1899, s. 91

kazılarının iznini uzatmak ve bunun yanında da bu kazıdan elde edilen bazı eserlerin Fransa'ya teslim edilmesini sağlamaktı. 1884 Nizamnamesiyle bu tür işlere son vermek niyetinde olduğu herkesçe bilinen Osman Hamdi, bu meseledeki en büyük engeli teşkil ediyordu. Bu yüzden de Montebello ona yönelik bir politika oluşturmaya ve bu politikayı bir çatışma yerine tam aksine Osman Hamdi'yi taltif ederek kendi tarafına çekmeye yönelik bir şekilde tasarlamaya başlamıştı. Muhtelif girişimlerden sonra Montebello Osman Hamdi'nin en zayıf noktasının sanatçılığının ve ressamlığının takdir edilmesi olduğuna karar vermiş, bu amaçla da Fransız hükümetinin onun tuvallerinden birini satın almasını sağlamak üzere Paris'teki üstlerine tavsiyede bulunmuştu.

1891'de başlatılan bu "hoş tutma" kampanyasının devamını getirmek, 1892'de Montebello'nun halefi olarak İstanbul'a tayin edilen Paul Cambon'a düşmüştü. Cambon iki cepheden kaleyi fethetmeye çalışıyordu: Bir taraftan Osman Hamdi'ye yönelik hoşlukları devam ettirirken, diğer taraftan ise doğrudan doğruya saraya ve padişah II. Abdülhamid'e baskı yaparak birşeyler koparmaya çalışıyordu. Bu son politika meyvalarını vermeye başlamıştı bile: Temmuz 1892'nun sonuna doğru Cambon padişahtan Louvre Müzesi'nin peşine düştüğü Tello'dan çıkmış beş parça eseri elde edebildiğini haber verebilmişti. Diğer cephede ise işler daha yavaş da olsa iyi ilerliyordu. Cambon, 10 Ağustos 1892 tarihli resmi bir mektupla Osman Hamdi'ye Fransa Cumhurbaşkanının kendisine *Légion d'honneur* nişanının üçüncü rütbesi olan *commandeur* payesini ihsan ettiğini müjdelemişti. Mektubun sonunda yer alan paragraf ise tam da Osman Hamdi'nin gururunu okşayak türden iltifatlarla doluydu:

> [Ekselanslarının sabır ve sebat dolu gayretleri] en parlak sanat tutkusunun ışığı altında İstanbul'da harikulade bir müze kurmaya imkân vermiş olduğu gibi ileride de Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarında hâlâ mevcut olan arkeolojik hazineleri bilim ve sanatın en yüksek menfaati için gün ışığına çıkarmaya devam edecektir.

Osman Hamdi'yi fethetmeye yönelik siyasetin ikinci safhası olan tablo alımı ise biraz daha uzun sürecekti. Tello fragmanlarının elde edildiğinden emin olunduktan sonra işlemler başlamış, Şubat 1893'ten itibaren ressamın bir önceki sene Paris Salonu'nda yer alan ve o sene Chicago Sergisine doğru yola çıkmaya hazırlanan *Cami Kapısı* ile *Türbede Türk Kadınları* tuvallerinden birinin satın alınması için muameleler başlamıştı. Neticede bu tuvallerin daha küçük ve daha ucuz olan ikincisi toplam 4.000 frank karşılığında alınacaktı; hükümetin bu kararını Mayıs 1893'te Osman Hamdi Bey'e tebliğ eden ise pek tabii olarak Cambon olmuştu. Osman Hamdi'yi etkilemeyi amaçlayan bu siyasetin üçüncü adımı ise 1893 senesinin en sonunda atılacaktı: Louvre Müzesi Şark Eserleri sorum-



Ambassade de France
près
la Porte Ottomane

Therapia, le 10 août 1892.

Excellence,

J'ai l'honneur de vous annoncer que le Président de la République a bien voulu, sur ma proposition, vous conférer la croix de Commandeur de la Légion d'Honneur.

En me laissant le soin de transmettre à Votre Excellence le brevet et la insignes de son grade dans notre ordre national, le Ministre des Affaires Etrangères me fournit l'occasion de dire à Votre Excellence en quelle estime je tiens des talents et laborieux efforts. Dirigés par la passion artistique la plus éclairée, ils ont tenu à créer à Constantinople un Musée merveilleux où se continueront à mettre au jour au grand profit de l'histoire de la science et de l'art, les richesses archéologiques que contient encore le sol de l'Empire Ottoman.

Agréez, Excellence, les assurances de ma haute considération.

P. Cambon

Son Excellence
Hamdi Bey,
Directeur du Musée Impérial de
Constantinople

etc. etc. etc.

Osman Hamdi'ye *Légion d'honneur* nişanının *commandeur* rütbesinin verildiğini bildiren Cambon'un mektubu, 10 Ağustos 1892. Yazarın koleksiyonu.

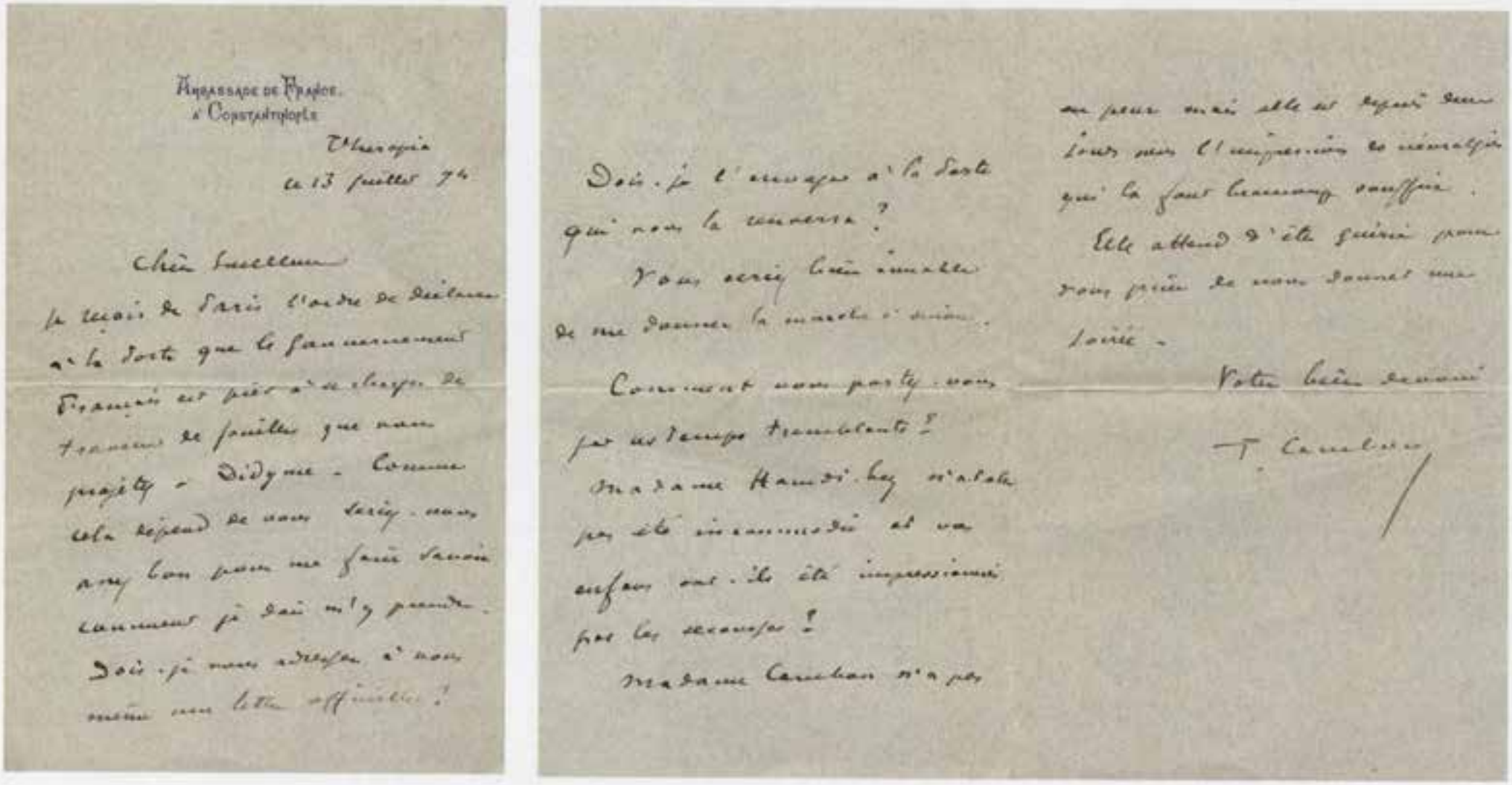
lusu Léon Heuzey'nin faal desteğiyle Osman Hamdi, Fransız Akademisi'nin (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) muhabir üyesi seçilecekti.

Cambon ile Osman Hamdi arasındaki ilişkinin çok yoğunlaşıp önem kazandığı ikinci bir mesele, Müze-i Hümayun'da kendisine yardımcı olmak üzere Fransız hükümeti tarafından bir uzmanın tayini meselesiydi. On sene kadar önce Osman Hamdi müzenin başına getirildiğinde, nasıl ki Salomon Reinach kendisine destek olması ve katalog hazırlaması için dostu Fransız sefiri Tissot tarafından temin edilmişse, benzer bir şekilde, bu defa Paul Cambon 1892'de benzer bir formülle Fransa'dan maaş alacak bir arkeoloğun, yeni binasına kavuşmuş olan müzenin idaresine ve kataloglama çalışmalarına yardımcı olmak üzere bulunmasına önayak olmuş, Osman Hamdi'ye André Joubin adındaki bir adayı takdim etmişti. Pek tabii ki böyle bir teklifin arkasında Fransız hükümetinin bazı hesapları yatmaktaydı: yeni yeni gelişmeye başlayan Osmanlı arkeolojisine içeriden destek vererek bilgi edinme ve etki etme imkânları doğacak, daha da önemlisi o tarihlerde çok baskın bir şekilde arkeoloji dünyası üzerinde hakimiyet kurmuş olan Almanlarla mücadele etmek biraz olsun kolaylaşacaktı. Her türlü desteğe ihtiyacı olan ve Fransızlarla ilişkisi zaten her zaman iyi olmuş olan Osman Hamdi'nin bu çözümü hemen kabul edilmiş, Joubin de ertesi senenin başında müzede çalışmaya başlamıştı. Ancak fazla zaman geçmeden Joubin'in müzedeki konumundan şikâyetleri başlamıştı. Müzenin iyi tasarlanmadığını, düzgün bir teşhir sistemi kurulamadığını, Osman Hamdi'yle anlaşmanın ve kendisine herhangi bir şeyi kabul ettirmenin imkânsız olduğu söyleyen Joubin giderek gerilen bir ortamda uzun vadeli bir işbirliği yapamayacağını düşünerek 1894 ortalarında istifa etmeye karar vermişti. Joubin'in tayinine neden olan ama diğer taraftan da Osman Hamdi'yle ilişkilerini bozmak istemeyen Cambon ise daha kötü sonuçlar ortaya çıkmadan bu istifanın daha hayırlı olacağına karar vererek meseleyi çözmeye çalışmıştı.

Cambon ile Osman Hamdi arasındaki ilişkinin iş ve dostluk arasında gidip gelmesine iyi bir örnek Cambon'un 13 Temmuz 1894 günü, meşhur depremden üç gün sonra yazmış olduğu mektuptur. Mektupta bir taraftan Fransızların Didim'de kazı yapmak istediklerinden nasıl bir yol izlenmesi gerektiği gayet samimi bir şekilde sorarken, ardında da ailece görüştüklerine dair daha da samimi ifadeler yer almaktaydı:

> Paris'ten bana Fransız hükümetinin sizin Didim'de gerçekleştirmeyi düşündüğünüz kazıların masraflarını üstlenmeye hazır olduğunu Bab-ı Âli'ye bildirmem konusunda talimat geldi. Bu mesele size bağlı olduğuna göre nasıl bir yol izlemem gerektiğini bana bildirmek lutfunda bulunur musunuz? Size mi resmi bir yazı yazmam gerekir? Yoksa Bab-ı Âli'ye yollayıp onların size iletmesi mi gerekir? Bu konuda gerekeni bana söylerseniz minettar olurum.

Cambon'dan Hamdi'ye, 13 Temmuz 1894. Yazarın koleksiyonu.


Ambassade de France
à Constantinople

Therapia
ce 13 juillet 94

Cher Monsieur

Je reçois de Paris l'ordre de déclarer à la Porte que le Gouvernement Français est prêt à se charger de fournir ce qu'il faudra pour le projet - Didyme - Comme cela dépend de vous seul, mon cher Monsieur, je dois me faire savoir comment je dois m'y prendre. Dois-je vous adresser à vous même une lettre officielle?

Dois-je l'envoyer à la Porte qui vous la renverra?

Vous serez bien aimable de me donner la marche à suivre.

Comment vont vos projets par ces temps tremblants?

Madame Hamdi Bey n'a pas été incommodée et vos enfants ont été impressionnés par les secousses?

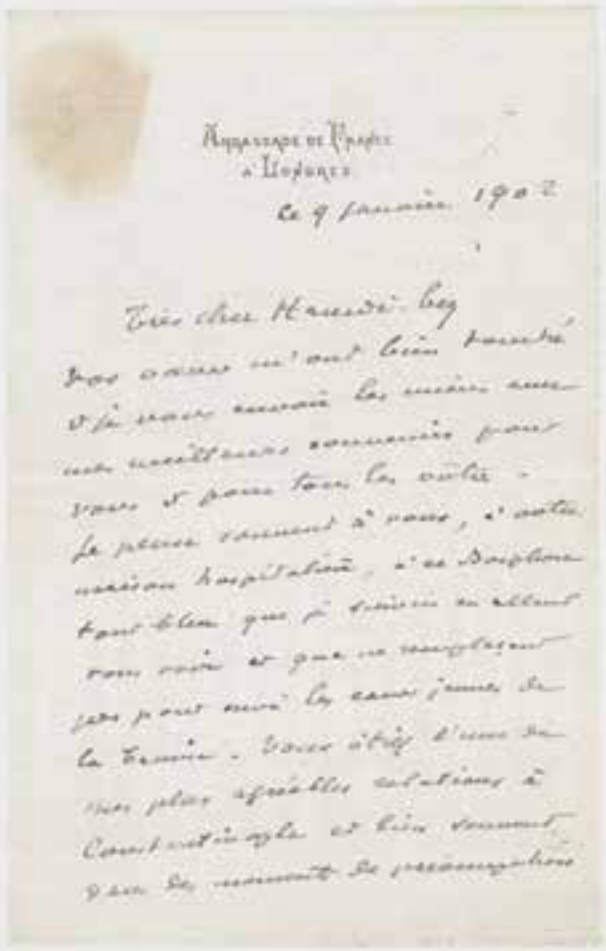
Madame Cambon n'a pas eu peur mais elle se repose sous l'impression de mélancolie que la fait beaucoup souffrir.

Elle attend d'être guérie pour vous prier de vous donner une soirée.

Votre bien devoué

P. Cambon

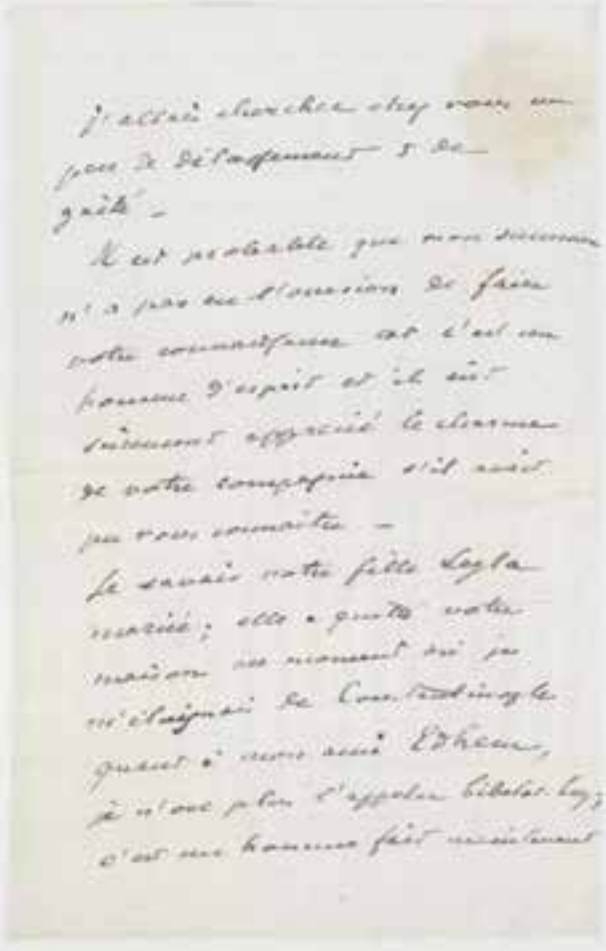
Cambon'dan Hamdi'ye,
Londra, 9 Ocak 1902.
Yazarın koleksiyonu.

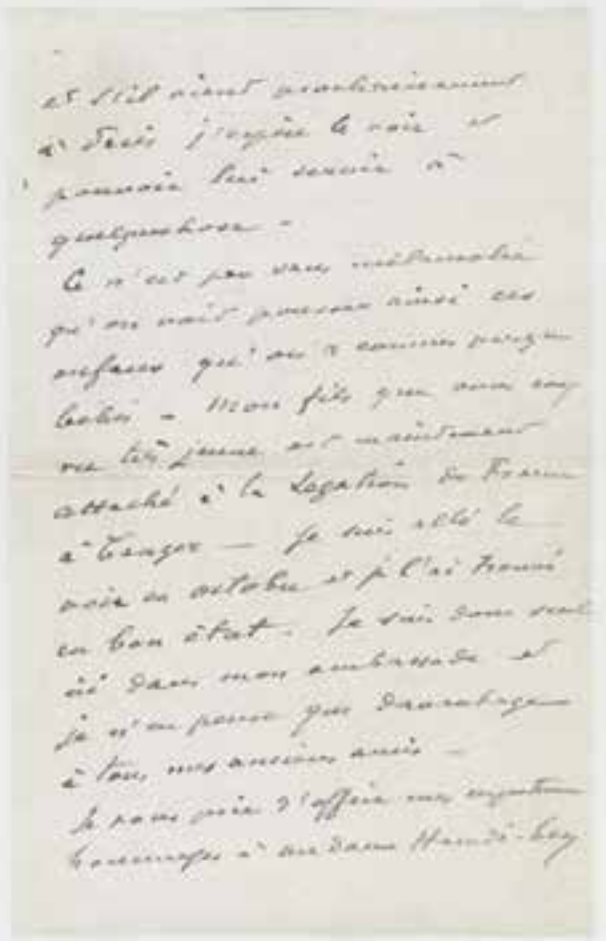


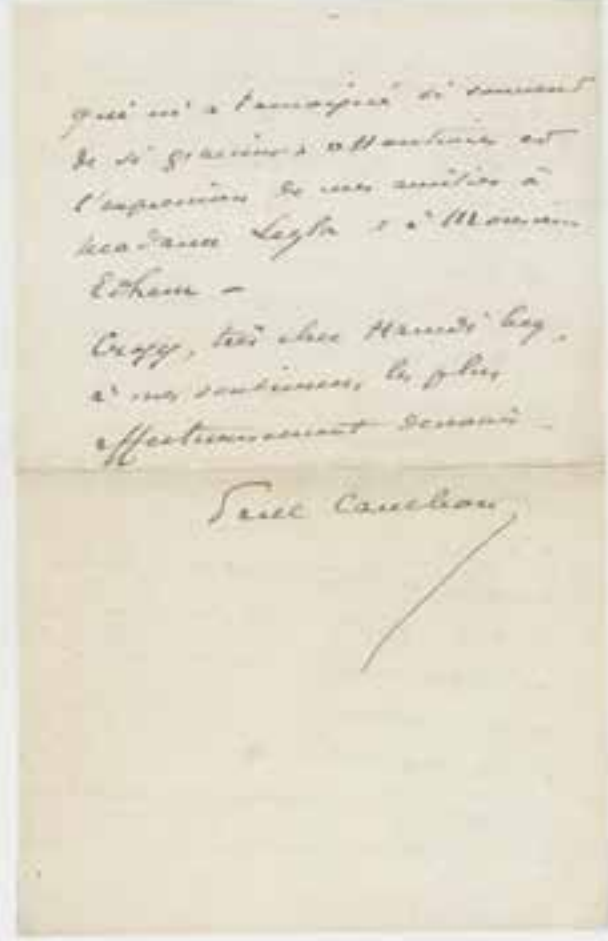
Bu titrek zamanlarda keyfiniz nasıl? Sallantıdan Madame Hamdi Bey rahatsızlık duyup çocuklar etkilendiler mi?

Madame Cambon korkmadıysa da iki gündür ona çok acı veren sinir rahatsızlığının etkisinde kaldı.

İyileşir iyileşmez sizden bir gece için söz almayı bekliyor.







Osman Hamdi ile Cambon arasındaki ilişkiler Cambon'un İstanbul'dan ayrılıp Londra sefaretine tayin edildiği tarihten sonra da devam etmiştir. İstanbul'u terk ettikten yıllar sonra Cambon'un Osman Hamdi'ye bir mektubundan bazı alıntılar bu iki kişi arasındaki dostluk ve samimiyetin ifadeleriyle doluydu:

Siz benim İstanbul'daki en hoş tanışımdan biriydiniz ve pek çok zamanlar canım sıkıldığında sizin yanınızda biraz huzur ve neşe aramaya giderdim.

[...]

Kızınız Leyla'yı evlenmiş biliyordum; ben İstanbul'dan ayrıldığım sıralarda o da sizin evinizi terk ediyordu. Dostum Edhem'e gelince, artık ona eskisi gibi Biblo Bey demeye cesaret edemiyorum; o artık olgun bir adam aldı ve eğer yakında Paris'e gelecek olursa kendisini görmeyi ve bir şekilde yardımcı olmayı isterim.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Cambon'dan Hamdi'ye 10 Ağustos 1892; 13 Temmuz 1894; 9 Ocak 1902), (Maluf, 1899: 91) (Bacqué-Grammont vd., 1991: 75), (Eldem E, 2004a: 141-145), (Crest, 2009: 78, 84, 89-96).

CAMİ KAPISI. *Osman Hamdi tarafından çok sık resmedilmiş ve genellikle Bursa'daki Muradiye Camiinin giriş kapısını temsil eden sahne.*

Osman Hamdi tablolarındaki tekrarlarla, aynı sahnenin birkaç versiyonunu yapmış olmakla tanınan bir ressamdır. Bu tekrarların en sık rastlananlarından biri "cami kapısı" diye genel bir kategori altında toplanacak olanlardır. Aslında çok kalabalık bir grup oluşturan bu tabloları bazı bazı özelliklerine göre birkaç alt grupta toplamak faydalı olacaktır.

1. Bursa'daki Muradiye Camii'nin ana kapısını fon olarak kullanan tablolar. Bugüne kadar dört adedi tespit edilmiş olan bu kompozisyon genellikle bu ismi taşımakta olduğundan burada ele alınacaktır.

2. *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın* adıyla zikredilen ama kurgu olarak "Cami kapısı önü" kompozisyonlarıyla büyük bir benzerlik taşıdığından bu tanıma uyan iki adet tuval de burada ele alınacaktır.

3. Rüstem Paşa Camii'nin kapısını önünde Şark kıyafetinde bir kişiyi gösteren tuvaller. Biri eski olmak üzere üç adedi bilinen ve genellikle *Rüstem Paşa Camii Önünde* adıyla anılan bu tuvallerin biri Fransa'da sergilendiğinde *Tespih Çeken Mümin* adıyla tanıtıldığından burada bu isim altında incelenecektir.

4. Sultan Ahmed Camii'nin dış duvarı önünde ferace giymiş kadınları resmeden tuvaller. Bu kompozisyonun birbirinden epeyce farklı iki versiyonunun da vurgusu gerçek mânâda bir cami kapısından çok camiin dış duvarındaki sokak olduğundan ikisi de "Feraceli Kadınlar" kategorisi altında incelenecektir.

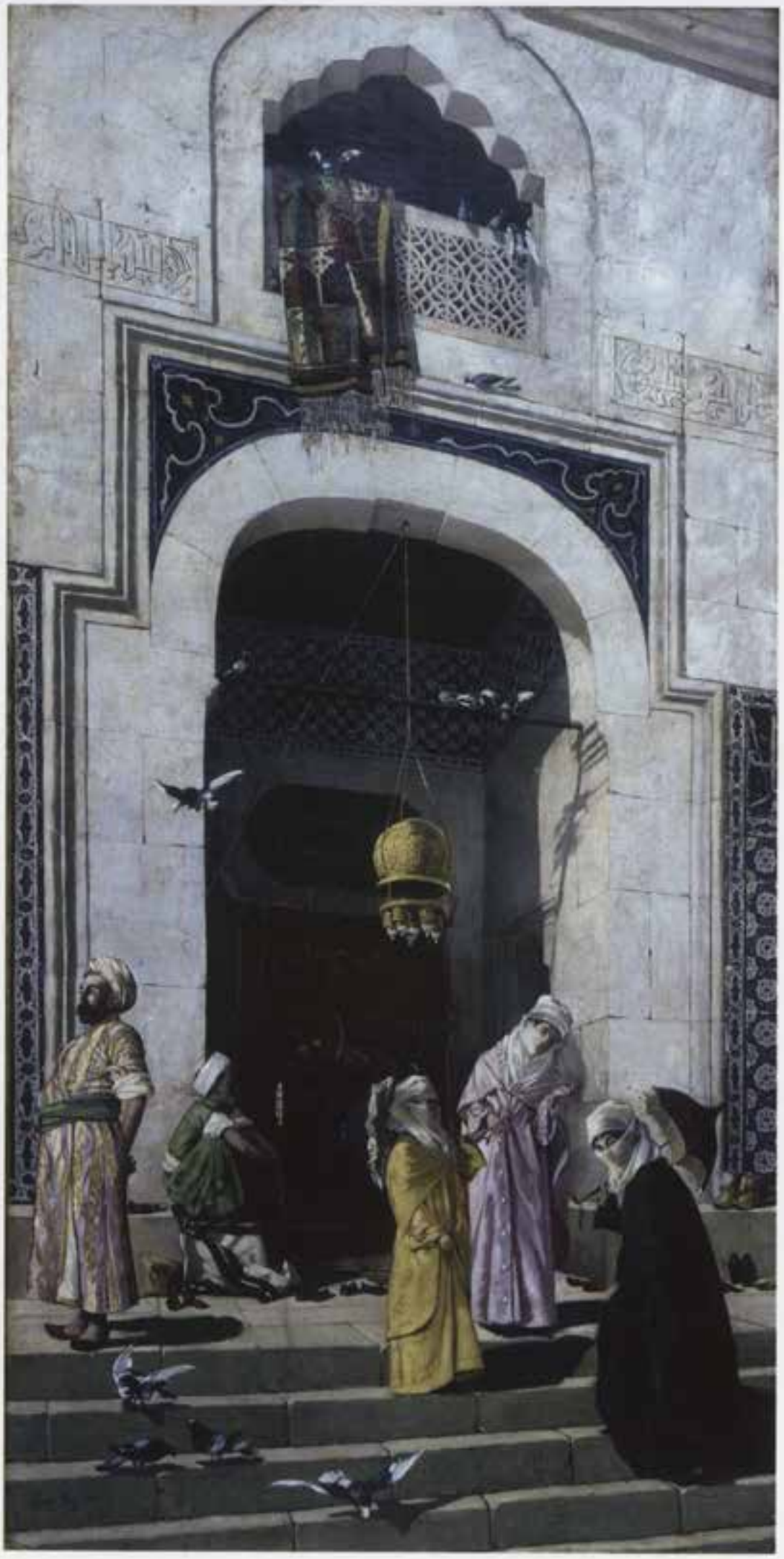
5. *Cami Önünde Konuşan Hocalar* adıyla bilinen ama aslında Kara-man'daki Hatuniye Medresesinin kışlık dersane girişini

fon olarak kullanan tablo. Bu tablodaki en önemli unsur dekordan çok hocalar olduğundan, Bursa'daki Yeşil Cami'de aynı pozda gösterilen hocaları sahneye koyan tabloyla birlikte ele alınacaktır.

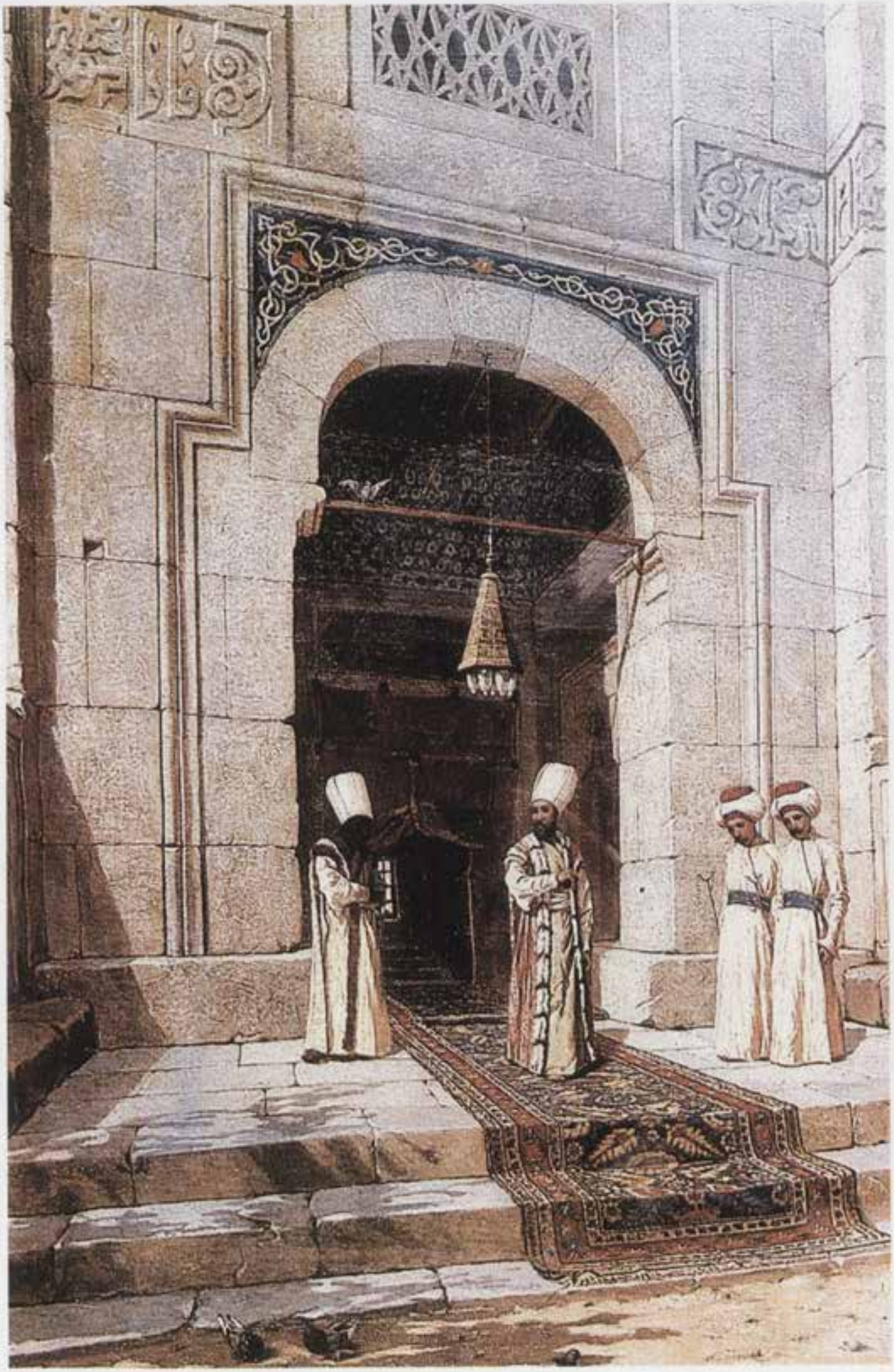
İlk iki kategoriye ait olup burada ele almayı uygun ve tutarlı bulduğumuz bu tabloların ortak özellikleri fonda abidevi bir kapı kullanıp önünde yer alan figürlerle canlı bir sahneye dönüştürülmesine dayalı olmalarıdır. Bu temayı işleyen ve bildiğimiz toplam altı tuvalin dördü Yeşil Camiin, ikisi ise tespit edemediğimiz bir türbenin girişini kullanmaktadır. İkisi arasındaki en önemli fark, Yeşil Cami sahnelerinin daha kalabalık ve anıtsal, diğerlerinin ise daha mütevazı ve sakin olmasıdır. Bu iki tipin ayrı dönemlere ait olduğu akla gelebilirse de aslında durum hiç de öyle değil: Yeşil Cami tuvalleri 1881, 1887 ve 1891 tarihliyken (biri bitmemiş ve imzasızdır) diğerleri 1883 ve 1897 tarihlerini taşımaktadır.

Tuvalleri ayıran diğer önemli özellik, kurgulanan zamandan kaynaklanmaktadır. 1881 ve 1891 tarihli Yeşil Cami kapılarıyla türbe kapılarının her ikisi güncel, yani Osman Hamdi'nin içinde yaşadığı dönemi yansıtan tuvallerdir: Bu güncellik hissini veren en önemli unsur, her dört tuvalde de yer alan rengârenk feraceli kadınlardır. Ona mukabil Yeşil Cami kapısını resmeden biri 1887 tarihli ve diğeri tarihsiz iki tuval, geçmişten esinlenen ve padişah ile Babüssaade Ağasının başlarına giydikleri mücevvezelere bakılırsa on sekizinci yüzyılın ilk yarısını düşündüren bir sahne canlandırmaktadır. Her iki tuvalin birbirinin neredeyse aynı olması, çok yakın tarihlerde yapılmış olduklarını düşündürmektedir.

Bu altı tuvalin farklılıkları ve zaman içinde dağılımları, Osman Hamdi'nin resim sanatındaki bazı eğilim ve dönüşümleri anlamak açısından ilginç bazı ipuçları vermektedir. Her şeyden önce dikkati çeken bir nokta bu tuvallerin ressamın kurgusal Şark sahnelerini dış mekâna ilk uygulamalarını oluşturmalarıdır. O tarihe kadar dış mekân resimleri sadece manzaralardan ibaret olmuş, bir veya



Osman Hamdi, *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar*, 1881.
Tuval üzerine yağlı boya,
120 x 60 cm. Özel koleksiyon.



Osman Hamdi, *Camiden Çıkan Sultan*, 1887. Tuval üzerine yağlı boya, 74 x 49 cm. Özel koleksiyon.

birkaç Şark figürünü bir araya getiren bütün tuvallerindeyse çoğu tanımsız iç mekânlar kullanmıştı. Bu anlamda 1881'de gerçekleştirdiği ve bugün *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar* adıyla bilinen tuval, ressamın bir tarz değişikliğine ve yeni bir yönelime işaret etmekteydi. 1883 yılında gerçekleştirdiği *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın* adıyla anılan tuval de bu yeni denemenin daha mütevazı, daha entim ikinci bir safhası olarak değerlendirilebilir. Aynı yıllarda yapmış olduğu diğer tuvallerin eski tarzı hâlâ koruyor olmaları — harem ve türbe içi sahneleri gibi — bunun henüz bir deneme olduğu hissini kuvvetlendiren bir olgudur. Zaten 1887 yılına kadar bu temanın işlenmemesi de bu açıdan manidardır. 1887'de ise bugün *Camiden Çıkan Sultan* adıyla bilinen ve yukarıda söylendiği üzere 1881 sahnesinin şatafatlı bir geçmişe uyarlanmış bir versiyonu ortaya çıkmıştı. Kalabalık bir kadın grubunu Sultan Ahmed Camii'nin dış duvarının önünde rengârenk feraceleriyle gezintiye çıkmış vaziyette sahneye koyan *Gezintide Kadınlar* isimli tuvalin aynı sene bitmiş olması özellikle ilginçtir: Sanki Osman Hamdi 1881 ve 1883'te daha mütevazı bir ölçekte — kadınların sayısı ve öne çıkmaları açısından — denemiş olduğunu bu defa daha iddialı bir şekilde ve farklı boyutlarda uygulamaya koyuyor gibiydi.

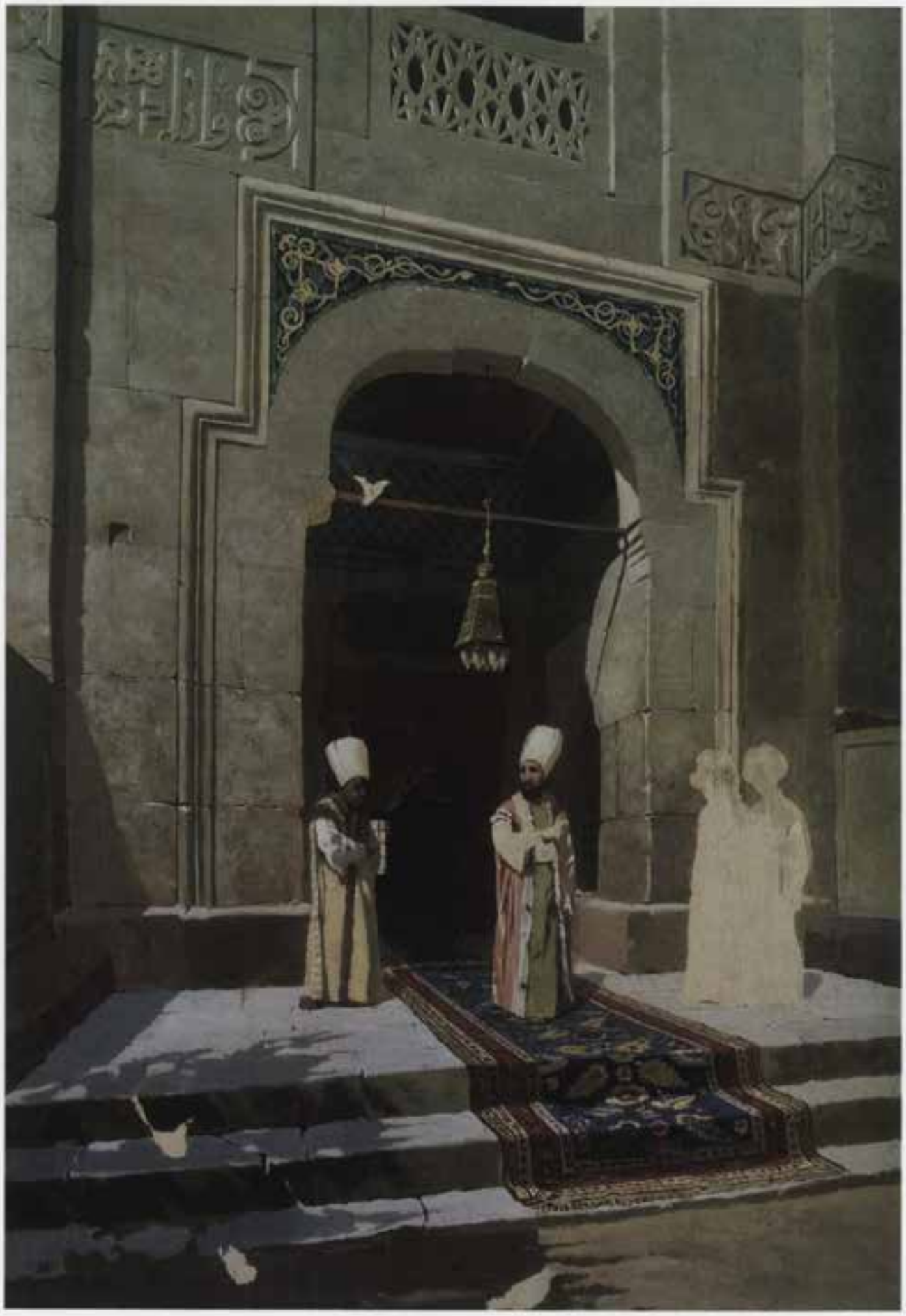
"Cami kapısı" serisinin doruk noktası şüphesiz 1891 tarihini taşıyan ve geçen sene Pennsylvania Üniversitesi Müzesi'nde ortaya çıkan tuvaldir. Bu tuval birçok açıdan daha öncekilerden — ve 1897'de yapılacak olan *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın*'dan — ayrışmaktadır. Her şeyden önce boyu itibarıyla 1881'de öncüsüne göre dört misli büyümüş, 210 x 110 gibi gerçekten anıtsal ebada ulaşmıştı. İlginçtir ki bu anıtsallık, tuvalin arkaplanını

oluşturan cami kapısına da yansımıştı. 1881'deki tuvalde büyük eyvan takriben iki buçuk insan boyunda, yani yaklaşık 4,50 metrelik bir yükseklikte gösterilmişken 1891 tarihli tuvalde bu oran dört insan boyuna, yani yaklaşık yedi metreye ulaşmıştı. Aynı büyüme sahnenin kendisine de yanımıştı. 1881 tarihli tuvalde nisepeten dar bir açıdan resmedilmiş olan basamaklar ve sahanlıkta toplam beş figür görünürken, on sene sonra bakış açısı genişlemiş ve bu alana yayılmış insan sayısı tam üç misline, on beşe çıkmıştı. Üstelik bu kalabalık, artık 1881 tuvalindeki gibi sadece figüranlardan değil, herbiri kendi içinde belirli bir mizansen içeren gruplardan oluşuyordu: Aralarında sohbet eden iki grup kadın, ilginç bir şekilde seyirciyi seyreden iki çocuk, camiin köşesinde kurulmuş seyyar sahaf tezgâhının etrafında toplanmış erkekler... Hareketlilik kazanmış olan tuvalde Osman Hamdi'nin kullanmaya bayıldığı ayrıntı ve küçük eşyayı da çoğaltmaya fırsat doğmuştu: 1881 tablosunda bir halı, bir büyük kandil, birkaç terlik ve birkaç güvercinden ibaret olan bu tür ayrıntılara 1891'de bol bol ekleme yapılmıştı: bir testi, iki köpek, bir sancak, bir tef, bir tente, duvara asılmış yarım düzine yazı levhaları, üst üste yığılmış kitaplar... Bu ayrıntı zenginliği Osman Hamdi'nin sevdiği bir oyununu burada da oynamasına imkân vermişti: Sahafın tezgâhında yığılı kitapların birinin yanında, Osmanlı geleneğinde kitabın ismine ayrılan yerde "Osman Hamdi" ibaresi yer almaktaydı. Diğer kitapların isimleri ise — "Kamus"a benzer bir yazı seçilen biri haricinde — okunacak gibi değildi.

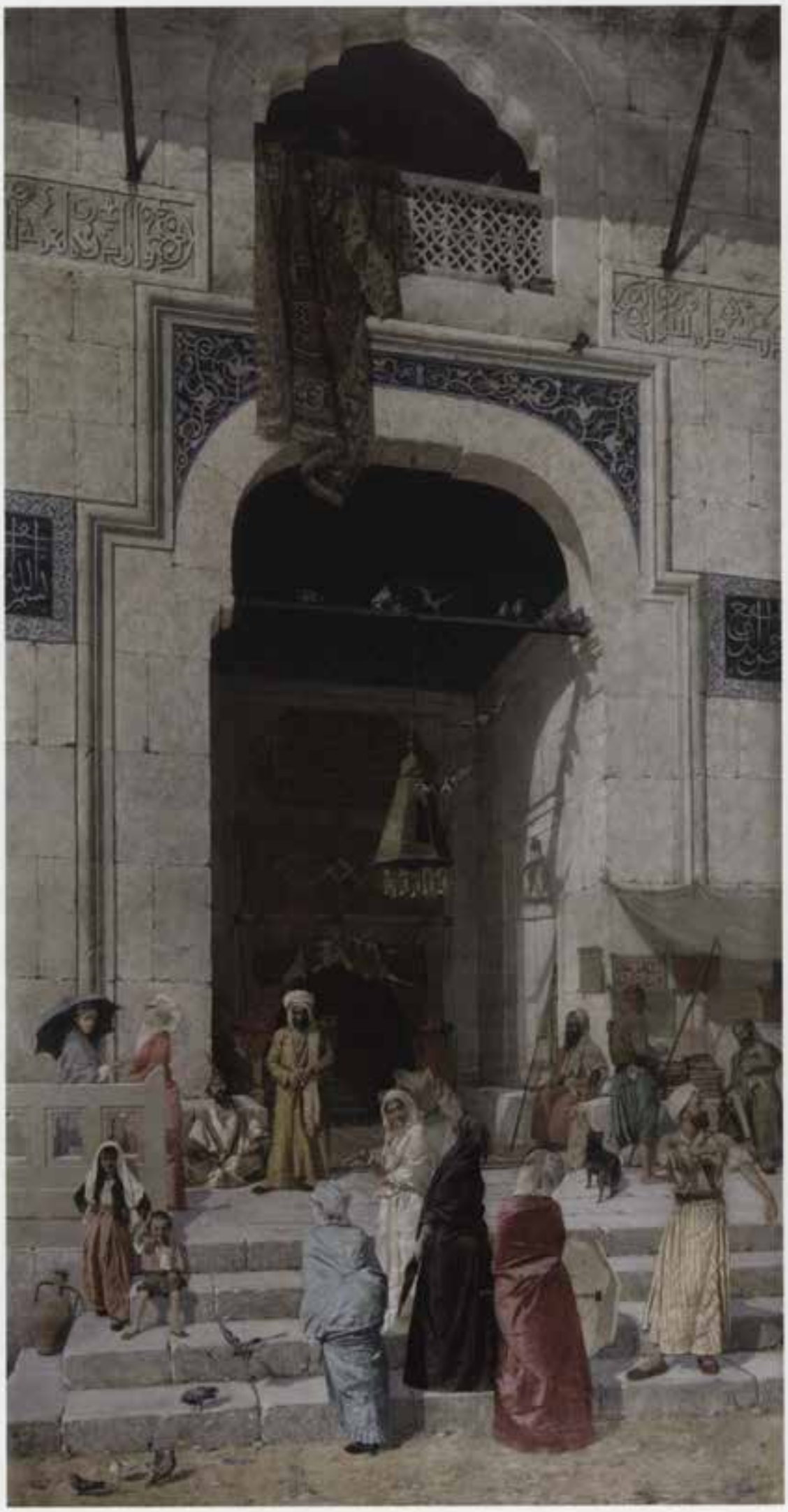
Zaten bu abidevi tuvalin çok belirgin diğer bir özelliği de yazıya ne kadar önem verildiğiydi. Osman Hamdi'nin daha erken dönemlerdeki tuvallerinde sık sık duvarda asılı yazı levhalarına ya da çini bordürlerde yer alan kitabelere rastlanmaktaydı, ama hiçbiri 1891 tarihli *Cami Kapısı* kadar katmerli bir yazı yoğunluğuna sahip olmamıştı. Bu tuvaldeki ilk yazı katmanı, camiin kendisinde yer alanlardı. Cami kapısının üstünde ve iki yanında ilki kabartma, ikincisi çini olmak üzere, binanın aslında mevcut olmayan iki kitabe eklenmişti. En üstteki, 1881 ve 1887 versiyonunda da mevcut olan ve Belgin Demirsar'ın göstermiş olduğu gibi aslında Gebze'deki Çoban Mustafa Mustafa Paşa Camii'nden alınmış kûfi bir yazı kuşağıydı:
Sağda: فَإِن تَوَلَّوْا فَقُلْ آذَنتُكُمْ عَلَى سَوَاءٍ وَإِنْ أَدْرِي أَقَرِيبٌ أَم بَعِيدٌ مَّا تُوعَدُونَ ([Fe in tevellev fe kul âzentu]kum alâ sevâ' [ve in edrî e karîbun em baîdun mâ tûadûn]): [Buna rağmen yüz çevirecek olurlarsa, de ki:] "Size eşitlik üzere [açıklamada bulundum. Tehdit edildiğiniz (sorgu ve azab günü) yakın mı, uzak mı, bilemem"] (Enbiya 21:109).

Solda: وَإِنْ أَدْرِي لَعَلَّهُ فِتْنَةٌ لَّكُمْ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (Ve in edrî leallehu fit[netun lekum ve metâun ilâ hîn]): Bilemem; belki bu sizin için bir fit[nedir belki de belli bir vakte kadar metadır] (Enbiya 21:111).

Dikkat çekici bir şekilde aslında Osman Hamdi bu iki ayetten sadece parçalar almış, hatta bunları biraz alâkasız



Osman Hamdi, *Camiden Çıkan Sultan*, tarihsiz, bitmemiş. Tuval üzerine yağlı boya. Özel koleksiyon.



Osman Hamdi, *Cami Kapısı*, 1891. Tuval üzerine yağlı boya, 210 x 110 cm. © University of Pennsylvania Museum.

bir şekilde, 21:109'un ilk kısmının sonuna 21:111'in başını iliştirerek, yani muhtemelen yazıyı bir metin olarak değil, bir resim kolajı olarak kullanmıştır. Kapının iki yanındaki kitabe ise 1891'de ilk defa kullanılmış, sol taraftaki besmele ile başlayan çini bir yazı kuşağıydı. Aslen camiin aslında olup da Osman Hamdi'nin resmettiği tek kitabe, eyvanın içinde kalan asıl kapının üstündeki yazıydı. Gerçi ressam onu da değiştirmiş, gerçekte var olan kitabenin yerine daha kısa bir ayet alıntısı vermişti: بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ إِنَّ الصَّلَاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَابًا مَّوْقُوتًا صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمِ (Bismillâhir'rahmânir'rahîm inne's-salâte kânet ale'l-mu'minîne kitâben mevkûtâ sadaka'llahu'l-azîm): Çünkü namaz, mü'minler üzerinde vakitleri belirlenmiş bir farzdır (Nisâ 4:103).

Bütün bunlara ilâveten, sahaf tezgâhının üstünde ipe asılmış birkaç yazı levhası "popüler" sayılabilecek bir dini tüketime işaret ediyordu. Levhaların soldan sağa ne olduklarına bakacak olursak:

1. Yeşil üzerine yaldız: "Ya Hazret-i [...]" türünden bir tekke yazısı. Şeyhin adı belirgin bir şekilde çizilmemiştir.

2. Pembe üzerine siyah: وَمَن يَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ فَهُوَ حَسْبُهُ (ve men yetevekkel alâllâhi fe huve hasbuhu): Kim de Allahıa tevekkül ederse, O, ona yeter (Talak 65:3). İlginç bir şekilde bu levhayı çizerken Osman Hamdi hata yapmış, "fe huve" ibaresini "yetevekkel"in hemen ardına iliştirmiş, sondaki "hasbuhu"yu ise neredeyse süs mesabesine indirmiştir.

3. Yeşil üzerine yaldız: كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزْقًا (kullemâ dehale aleyhâ zekeriyyal mihrâbe, vecede indehâ rızkâ): Zekeriya her ne zaman mihraba girdiyse, [Meryem'in] yanında bir yiyecek buldu (Al-i İmran 3:37).

4. Kırmızı üzerine yaldız: Okunamayacak derecede belirsiz.

5. Sarı üzerine kırmızı (altta): هَذَا مِن فَضْلِ رَبِّي (hâzâ min fadlı rabbî): Bu Rabbimin fazlındandır (Neml 27:40).

6. Sarı üzerine yaldız:
اللَّهُ لَطِيفٌ بِعِبَادِهِ (Allahu latîfun bi ibâdihî): Allah, kullarına karşı lutuf sahibidir (Şûrâ 42:19).

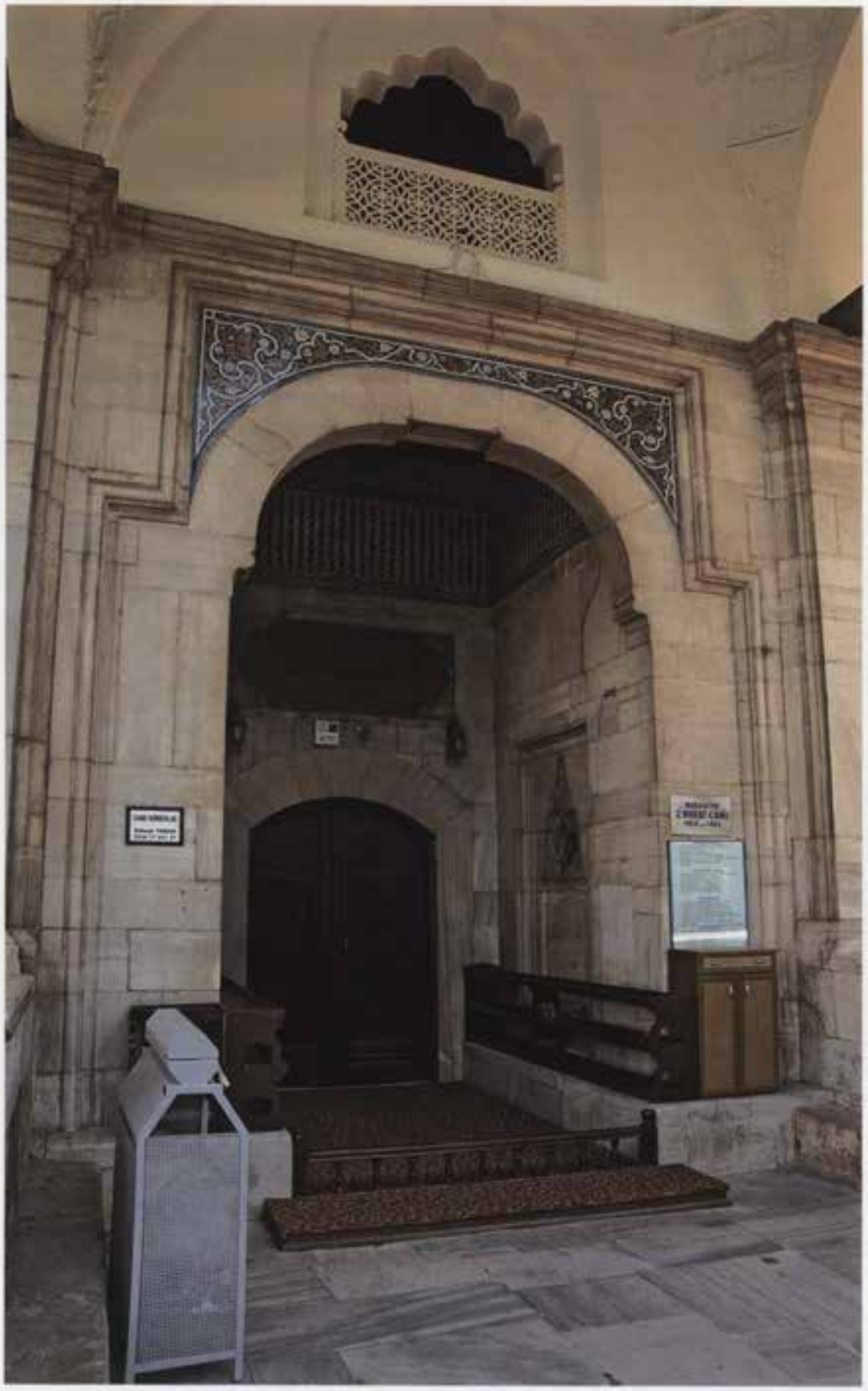
7. Pembe üzerine siyah: Birinci mısraı "canındadır" ile bitip ikincisi bununla kafiyeli görünen bir beyit.

Bu kadar zengin ayrıntıları bulunan tabloyu ilginç kılan bir diğer unsur ise, model olarak alınan mimarî unsurların resmedilirken ne şekillerde değiştirildikleridir. Eklenen veya değiştirilen kitabeler veya değişen boyutlar gibi yukarıda bazı örnekleri verilen bu uyarlamaları Belgin Demirsar ayrıntılı bir şekilde

incelemiştir: Aslında olmayan merdivenler, kapı üzerinde mükebbire adı verilen pencerenin şebekesinin motifi, kapı önündeki sahanlığa eklenen korkuluklar... Osman Hamdi'nin daha geç dönemdeki resimlerinde çok rastlanan bu tür eklemeler, çıkarmalar ya da başka binalardan alınan unsurlar, gayet pragmatik ve eklektik bir yaklaşımın ilk ciddi tezahürüdür.

Burada ele alınan altı tablonun içinde kayda değer bir hikâyeye sahip olanı, 1897 tarihli "türbe önü" tablosunun Osman Hamdi'nin atölyesinde çekilmiş olan bir fotoğrafında arkasında gözükmesini bir tarafa bırakırsak, 1891 tarihli tuvaldir. Bu tuvalin yapıldığı sene Berlin'e yollanarak 1891 Uluslararası Sanat Sergisi'nde (*Internationale Kunst-Ausstellung*) 405 1a numarasıyla *Portal der Moschee zu Brussa* (*Bursa'da Cami Kapısı*) adı altında sergilenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Fakat tablonun yurtdışındaki macerası bununla bitmemiş, ertesi sene Paris Salonuna da *L'entrée de la mosquée* (*Cami Girişi*) adıyla, *Türbede Kadınlar* isimli ve Yeşil Türbede iki kadını resimlediği anlaşılan ikinci bir tabloyla yollanmıştı. Tam da o sırada Fransız hükümetinin Osman Hamdi'ye hoş görünmek ve kazı izinlerini kolaylaştırmak için bir tablosunu satın alması kararlaştırılmıştı. 1892 Salonunda sergilenen iki tablo üzerinde durulmuş, neticede daha küçük ve daha ucuz (4.000 frank) olan *Türbede Kadınlar* üzerinde anlaşılmıştı. Gerçi Osman Hamdi bu iki tabloyu 1893'te Chicago'da düzenlenecek olan dünya sergisine yollamaya karar vermişti, ama Fransız hükümeti niyetini bildirince tabloların sadece biri, *Cami Kapısı*, Chicago'nun yolunu tutmuştu.

Amerika'daki operasyonlar için Osman Hamdi'nin yardımına Nippur kazılarında görevli Amerikalı rahip John Punnett Peters koşmuştu. Peters kazılar münasebetiyle Osman Hamdi'yle yakınlaşmış, ikisi arasında bir dostluk oluşmuştu. Peters Paris'ten Chicago'ya yollanan tablonun akıbetini takip etmeyi üstlenmişti. Ancak tablonun Chicago'daki durumu hiç de hoş değildi. Muhtemelen geç haber verildiği için hükümet tablonun Güzel Sanatlar Binasında (Fine Arts Building) sergilenmesi için gereken tedbirleri almamış olduğundan, sahipsiz kalan tablo "Şark eşyası" adı altında muhtelif şeyler satan Robert Lévy adındaki bir girişimciye



Yeşil Cami giriş kapısı, Bursa, Eylül 2010.

Osman Hamdi, *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın*, 1883. Tuval üzerine yağlı boya, 57 x 42 cm. Halil İbrahim İper koleksiyonu.

teslim edilmişti. Peters'ın müdahalesi üzerine serginin Osmanlı komiseri Fahri Bey'e verilmiş, ama o da tabloyu sergilemek yerine Osmanlı seksiyonunun yazıhanesinde tutmuştu. Bütün bu aksiliklere rağmen, Peters'in söylediklerine göre tabloyu çok insan görmüş ve beğenmiş, hatta sergi jürisi madalyaya layık bulmuştu.

Berlin'den Paris'e, Paris'ten de Chica-go'ya küçük bir dünya turu yapan *Cami Kapısı* Chicago Sergisinden sonra son durağı olan Philadelphia'ya gitmiştir. Tablonun akıbeti aslında Paris'teki kardeş tuvalinin akıbetini andırıyordu, zira Philadelphia'ya gelmesinin sebebi, Pennsylvania Üniversitesi Müzesi tarafından 6.000 frank karşılığında satın alınmasıydı. Fransa'da bu tabloya 7.000 frank değer biçilmiş, bu nedenle de daha küçük olan ve 4.000 frank kıymet biçilen *Türbede Kadınlar* tercih edilmişti. Fransa'daki alıma benzer bir şekilde, amaç Osman Hamdi'nin gururunu okşamak ve böylece üniversitenin 1888'den beri yürütmekte olduğu Nippur kazılarının izinlerinin sağlanmasında ve bazı objelerin ihracında kolaylık elde etmekti. Muhtemelen Peters'ın aracılık ettiği bu operasyondan istenen netice hasıl olmuş, Nippur kazı ekibinin bazı objeleri beraberlerinde götürmelerine izin verilmesinde bir ihtimalle olumlu bir rol oynamıştı.

Uzun yıllar depolarda tutulan ve sadece fotoğraflardan varlığı bilinen bu tablo 2005 yılında tekrar keşfedilmiş ve Pennsylvania Üniversitesi Müzesi tarafından özenli bir restorasyona tabi tutularak tekrar teşhir edilecek hale getirilmiştir. Tablonun ayrıca 2011 yılı içinde Pennsylvania Üniversitesi ile Pera Müzesi'nin İstanbul'da ortaklaşa düzenleyecekleri sergide teşhir edilecektir.

Kaynakça. (Kunst-Ausstellung, 1891a: 3, 218), (Kunst-Ausstellung, 1891b: 10, 215) (Peters, 1892-1893), (Osman Hamdi Arşivi, Peters'den Hamdi'ye, 23 Kasım 1893), (Bancroft, 1893: 855, 905), (Flinn, 1893: 34), (Handy, 1893: 144), (Peters, 1910: 181), (Cezar, 1971: 197, 217, 356, 394, 475), (Demirsar, 1989: 83-99), (Cezar, 1995: 670, 692-693, 701, 718, 738), (Eldem E, 2004a: 141-145), (Ousterhout, 2010: 17-18).

CANER, EMRE. *1976 yılında doğmuş yazar, romancı.* **» KAPLUMBAĞA TERBİYECİSİ; POPÜLER KÜLTÜR**

CAPITAN, A. *Fransız ordusunda kurmay binbaşı, Institution Barbet'nin sahibi ve yöneticisi Jean-François Barbet'nin damadı.* **» FES; PARİS**

CEMAL REŞİT [REY]. *1904-1985 yılları arasında yaşamış olan Edhem Paşa'nın oğlunun torunu, piyanist ve besteci.*

Osman Hamdi'nin ikinci kardeşi Mustafa Mazlum'un (1851-1893) Fatma Saime'den (1856-1940) olan kızı Fethiye'nin (1881-1964) Ahmed Reşid [Rey] ile evliliğinden olan dört çocuğundan ikincisi, İbrahim Cemal, 25 Ekim 1904 tarihinde babasının mutasarrıf olarak görev yaptığı Kudüs'te doğmuştur. Çok erken yaşta müziğe olan istidadı keşfedilen ve İstanbul'a döndüklerinde Mekteb-i Sultani'de eğitimine başlayan Cemal, babasının Ocak 1913'teki Bab-ı Âli baskınından sonra İttihatçıların hedefi

Osman Hamdi, *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın*, 1897. Tuval üzerine yağlı boya, 56 x 39 cm. Özel koleksiyon.

olması nedeniyle İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalan ailesiyle birlikte Paris'e gitmiştir. Ailenin sürgünü genç Cemal için bir fırsata dönüşmüştür: Paris'teki müzik ve kültür dünyasından istifade etmekten başka, meşhur besteci Gabriel Fauré'nin (1845-1924) dikkatini çekmiş, bu sayede de Fauré, Debussy ve Ravel'in yakın dostu piyanist Marguerite Long'dan (1874-1966) ders almaya başlamıştı. Harp yıllarını Cenevre'de geçiren aile 1919'da İstanbul'a dönmüşse de Cemal kısa bir müddet sonra müzik eğitimine devam etmek için Paris'e dönmüştür.

1923'te Paris konservatuvarını bitiren Cemal, aynı sene İstanbul'da kurulan ilk konservatuvarda hocalık yapma teklifini kabul edip yurtdışında parlak olabilecek bir kariyeri yarıda bırakmıştır. Buna mukabil kendi ülkesinde henüz emekleme safhasındaki klasik müzik eğitimine ve üretimine kendini adamanın heyecanını yaşamıştır. Bu merakını aile içinde de sürdürmüş, müzisyen olan kızkardeşi Semine ve kocası Semih Argeşo'yla, söz yazarlığı yapan ağabeyi Ekrem ile beraber müzik çalışmıştır. Anadolu folklorunun hakim olduğu birçok eser yaratarak Cumhuriyetin kültür politikalarını desteklemiş, 1933 yılında meşhur *Onuncu Yıl* marşını bestelemiştir. Bestelediği birçok senfonik eserin yanında Cemal Reşit Rey, ağabeyinin söz yazarlığını yaptığı çok başarılı operetler de yaratmıştır. "Ciddi" ve "hafif" müziği senelerce bu şekilde beraber götürdükten sonra ağabeyinin (1959) ve annesinin (1964) ölümlerinden sonra eski hayatiyet ve üretkenliğini kaybetmiştir. 1970'lerde Erol Günaydın'ın librettolarını yazdığı birkaç opereti başarı kazanmışsa da 1930'lardan 1950'lere kadar olan dönemdeki yaşama sevincini bir daha bulamamıştır. 7 Ekim 1985 günü, *Lüküs Hayat* operetinin yarım asır sonra tekrar sahneye konuşundan birkaç ay sonra hayata veda etmiştir.

Sanatçının çok sayıdaki eserlerinden sadece birkaçını kategorilere ayırıp sayarsak:

Operalar: *Sultan Cem* (1922-1923), *L'Enchantement* (1924), *Zeybek* (1926), *Köyde Bir Facia* (1929); Operetler: *Üç Saat* (1932), *Lüküs Hayat* (1933), *Deli Dolu* (1934), *Saz Caz* (1935), *Maskara* (1936), *Hava-Civa* (1937), *Yaygara 70* (1970), *Uy! Balon Dünya* (1971), *Bir*

Cemal Reşit Rey Şehzadebaşı'ndaki konservatuarda öğrencileriyle, Nisan 1930. Evin İlyasoğlu koleksiyonu. Solda sağa, ayakta: Azize, Simone, Marie, Ferzan, Nebahat, Rana Sadri, Mediha, Nebahat; oturanlar: Masume, Sabahat Vasıf, Sabahat, Cemal Reşit, Vecihe Mustafa.

İstanbul Masalı (1972); Revüler: *Adalar Revüsü* (1934), *Alabanda* (1941), *Aldırma* (1941); Senfonik eserler: *Bebek Efsanesi* (1928), *Orkestra İçin Üç Parça* (1928), *Türk Manzaraları* (1928), *Karagöz* (1931), *Enstantaneler* (1931), *Senfoni n° 1* (1941), *Fatih* (1953), *Senfoni n° 2* (1969), *Ellinci Yıla Giriş* (1973); Konçertolar: *Kromatik Konçerto* (1931-1932), *Keman Konçertosu* (1939), *Piyano Konçertosu n° 1* (1945), *Eski Bir İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler* (1961-1962), *Piyano ve Orkestra İçin Konçin Konto* (1978); Marşlar: *Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Marşı* (1933), *Atatürk'ün 100. Yıl Marşı* (1981).

Kaynakça. (İlyasoğlu, 1997); (Eldem, 2008b: 22, 35, 65).

CEMİL PAŞA (REŞİD PAŞAZADE). *1824-1872 yılları arasında yaşamış Osmanlı diplomat ve devlet adamı.*

Tanzimat döneminin en önemli ve en güçlü siyasî aktörlerinden Mustafa Reşid Paşa (1800-1858) ile ilk karısı Emine Şerife Hanım'ın oğlu olan Mehmed Cemil Paşa, henüz 31 yaşında ve mabeyn üçüncü kâtibiyken Ağustos 1855'te Paris'e sefir tayin edilmiş, 1859 yılının sonuna kadar bu görevde kalmıştı. Çok kısa bir müddet içinde aynı göreve arka arkaya iki kere tayin edilmiş (1862-1865) ve (1866-1872), böylece Paris'te Osmanlı Devletini 13 sene boyunca temsil etmişti. Paris'te son dönüşünde ise Hariciye Nezaretine getirilmiş, ancak bir buçuk ay müddetle bu görevde kaldıktan sonra aniden ölmüştü.

Cemil Paşa'nın Osman Hamdi açısından önemi, Paris'teki talebelik yıllarında en uzun müddet sefir olmuş olması ve ayrıca kendisine en fazla yakınlık gösterip yardımcı olmasıydı. 1860 baharında Paris'e geldiğinde sefir olan Ahmed Vefik Efendi'yle yıldızı bir türlü barışmamıştı. Kendisine disiplin ve tutumluluk öğretmeye çalışan Vefik Efendi'den o kadar rahatsız olmuştu ki bir sene sonra görevi sona erip İstanbul'a döneceği kesinleşince sevincini saklayamamıştı. Gerçi Vefik Efendi'nin yerine gelen Veliyeddin Rifat Paşa'yla da fazla bir alâkası olmamıştı, ama bir buçuk sene sonra tekrar sefir değişip Cemil Paşa tayin olununca Osman Hamdi birçok açıdan rahat etmeye başlamıştı. Anlaşılan, Edhem Paşa'nın Cemil Paşa'nın babası Reşid Paşa'yla olan iyi ilişkileri önemli bir rol oynuyordu: Cemil Paşa Osman Hamdi'yi sefarete yemeğe çağırmış, kendisinden Edhem Paşa'yla diğer oğlu İsmail Galib'in fotoğraflarını istemişti. Bir müddet sonra Osman Hamdi'nin mektuplarında sefaret antetini taşıyan kâğıt kullanmaya başlamasından Cemil Paşa'nın onu muhtemelen mahalli kâtip olarak yanına aldığını anlamak gerekir. 1864 yılının sonbaharında üzerine çöken borçlarla uğraştığı bir anda da Cemil Paşa tam olarak imdadına yetişemese de elinden geldiğince ona yardım etmeye çalışıyordu.

1865-1866 yılları arasında Cemil Paşa'nın merkeze çağrılması Osman Hamdi için tatsız bir durum olmuş olsa gerek ki, Eylül 1866'da tekrar aynı mevkiye getirildiğini duyduğunda bu haberi büyük sevinçle karşılamış ve kendisine yazarak sefarette kendine görev verilmesi için ricada bulunmuştu. Gerçi bu talebine Cemil Paşa uzun müddet cevap vermemişti, ama sonunda Osman Hamdi sefirle baş başa konuşma fırsatını yakalayıp geleceği konusundaki endişelerini aktarabilmişti. Paşa ise genç adamın Floransa'ya tayin edilmek konusundaki ricasını makul bulmuş, babasının da kabul etmesi şartıyla Hariciye Nazırı Âli Paşa nezdinde bu işi takip edeceğine söz vermişti. Gerçekten de 1 Şubat 1867 günü Cemil Paşa Âli Paşa'ya bu yönde bir mektup yazmış, fakat bir buçuk ay sonra gelen cevap olumsuz olmuştu: Hariciye Nazırı, Paris'te hukuk okumakta olan diğer Osmanlı öğrencileri gibi Osman Hamdi'nin de döndüğünde Adliye Nezaretinin hizmetine verilmesi daha uygun bulmuştu.

Mehemmed-Djémil-Bey, ambassadeur de la Porte Ottomane en France.
Dessin de M. E. de Grand-Champs.

Paris sefiri Reşid Paşazade Mehmed Cemil Paşa, *L'Illustration*, XXV/633 (14 Nisan 1856), s. 237. Yazarın koleksiyonu.

Bu imkânsızlık karşısında anlaşılan o ki Cemil Paşa Osman Hamdi'ye tekrar yardım elini uzatarak idareten de olsa sefarette bir iş bulmaya karar vermişti. Nisan 1868 başlarında kendi ifadesiyle "sefarette, sefirin yazışmasıyla ilgileniyorum ki bu beni çok meşgul ediyor". Fakat bunlar gerçek bir çözüm değildi; Osman Hamdi, daha kalıcı bir işin peşindeydi: Sefarete ataşe olarak tayin olmak için çırpınıyordu. Mayıs sonlarında ümitlemişti: "Cemil Paşa bugün bana pek iyi davrandı. [...] Sanki benim için bir şeyler düşünüyor gibi". İki hafta sonra ise heyecandan yerinde duramıyordu:

> Son mektubumden beri işler değişti. Cemil Paşa hazretleri beni sefarete aldırmak istiyor. Nazıra yazdı ve bu mektubu size takdirim edecek olan Münir Efendi de kendileri tarafından nazıra benimle ilgili yazısını elden vermekle görevlendirildi.
>
> Pederim, işler bu noktaya vardığına göre itiraz etmeyeceğinizi umid ediyorum. Benim için gayet iyi olacak zira sefarette kalmayı istiyorum ve burada düzenime kavuşurum. Bu şartlarda İstanbul'a kesinlikle dönemek istemediğimden, lutfen sefarette çalışmaya başlayarak bütün dertlerimden kurtulmama izin verin. Üstelik böylece bir işim olmuş olur.
>
> Sefir gerekirse sizin de bu işin olması için biraz gayret göstermenizi istiyor.

19 Haziran günü yazdığı mektupta heyecan ve iyimserliği devam ediyordu:

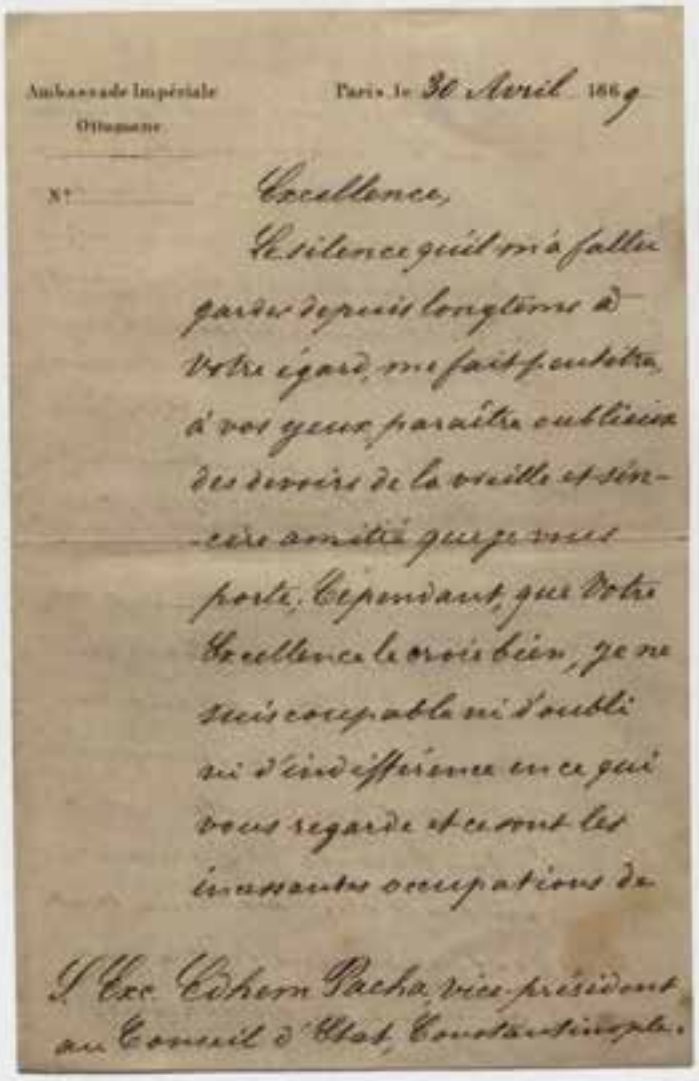
> Burada, sefaretteki işlere boğuldum ve sefir bu faaliyetimden dolayı bana karşı o kadar dostluk besliyor ki beni bir dakika bırakmıyor ve benim için Fuad Paşa'dan ricasına vereceği cevabı anlatırken bana yazı yazdırıyor. O da benim gibi sizden biraz korkuyor, ama eminim ki ikimizin bu arzusuna karşı çıkmazsınız.

Fakat Osman Hamdi'nin rüyaları bir türlü gerçekleşmemişti. Cemil Paşa gerçekten onun işini yapmaya çalışmış mıydı, yoksa başından savmaya mı çalışıyordu bilinmez, ama neticede Paris'e tayini yerine İstanbul'a dönme talimatı almıştı. Babasına karşı koyması imkânsızdı: Bütün direnmesine rağmen Haziran ayının sonunda Paris'i terk ederek İstanbul'a doğru yola çıktı.

Osman Hamdi'nin Paris'teki sekiz yıllık hayatının noktalandığı bu dönemi belki de en iyi anlatan, Cemil Paşa'nın Edhem Paşa'ya 30 Nisan 1869 tarihinde yazmış olduğu mektuptur. Osman Hamdi'nin arkasında bıraktığı borçlarla muhatap olmak zorunda kalan sefir, meslektaşından gayet nazik bir şekilde meselenin halli için yardım istiyordu:

> Uzun zamandır size karşı göstermek zorunda kaldığım sessizlik yüzünden gözünüzde belki size karşı olan eski ve samimi dostluğumun gereklerini unutmuş görünebilirim. Ne var ki ekselanslarını temin ederim ki ona karşı ne unutkanlık ne de ilgisizlik göstermişimdir; görünüştekli bu suçun tek müsebbibi sefaretin bitmeyen işidir.

Cemil Paşa'nın Edhem Paşa'ya mektubu, 30 Nisan 1869. Yazarın koleksiyonu.



Ambassade Impériale Ottomane

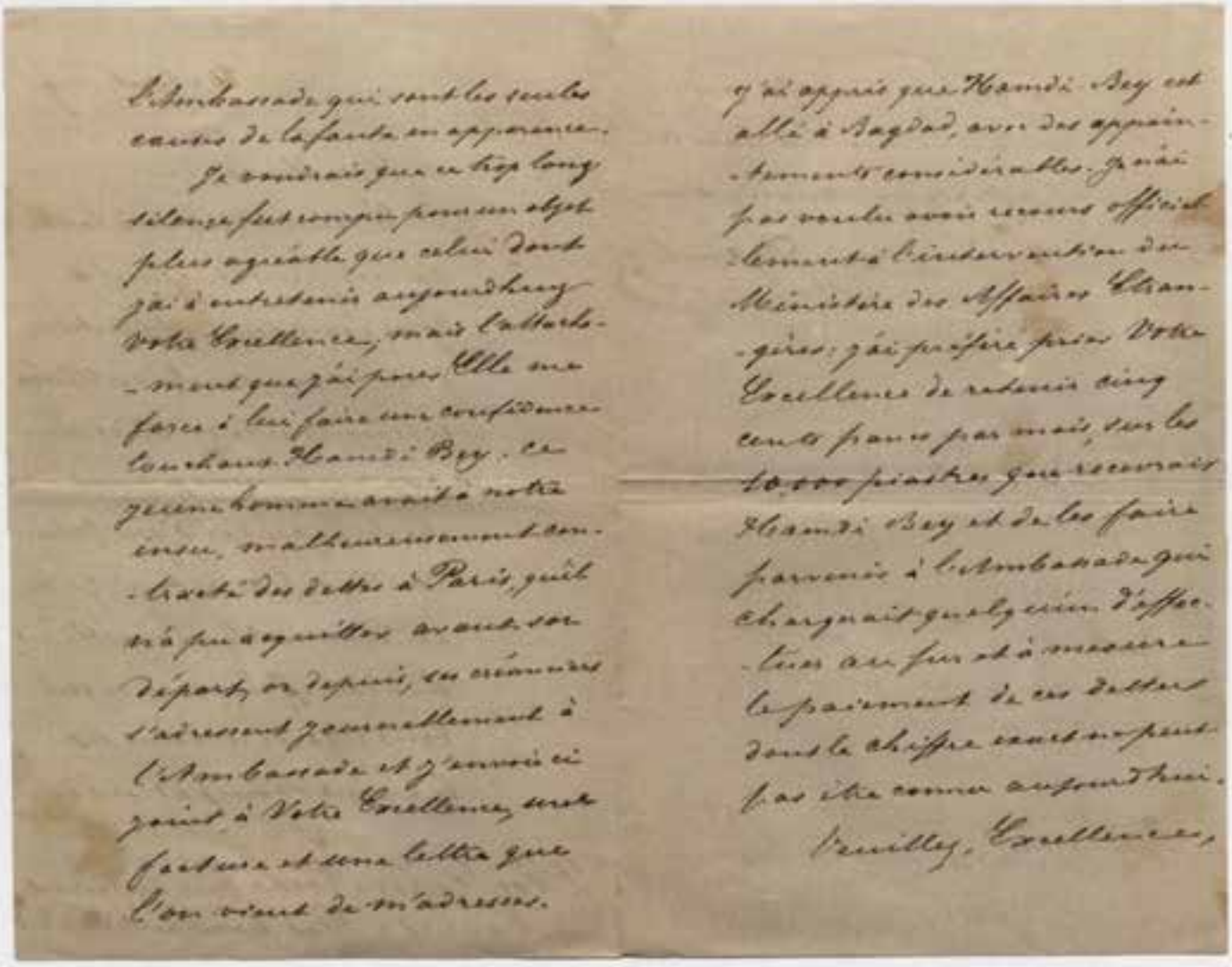
Paris le 30 Avril 1869

N°

Excellence,

Le silence qu'il m'a fallu garder depuis longtems à votre égard, me fait craindre à vos yeux paraître oublieux des devoirs de la civilité et sincère amitié que je vous porte. Cependant, que Votre Excellence le croie bien, je ne suis coupable ni d'oubli ni d'indifférence en ce qui vous regarde et ce sont les innombrables occupations de

S. Exc. Edhem Pacha, vice-président au Conseil d'Etat, Constantinople.



l'Ambassade qui sont les seules causes de la fausse apparence.

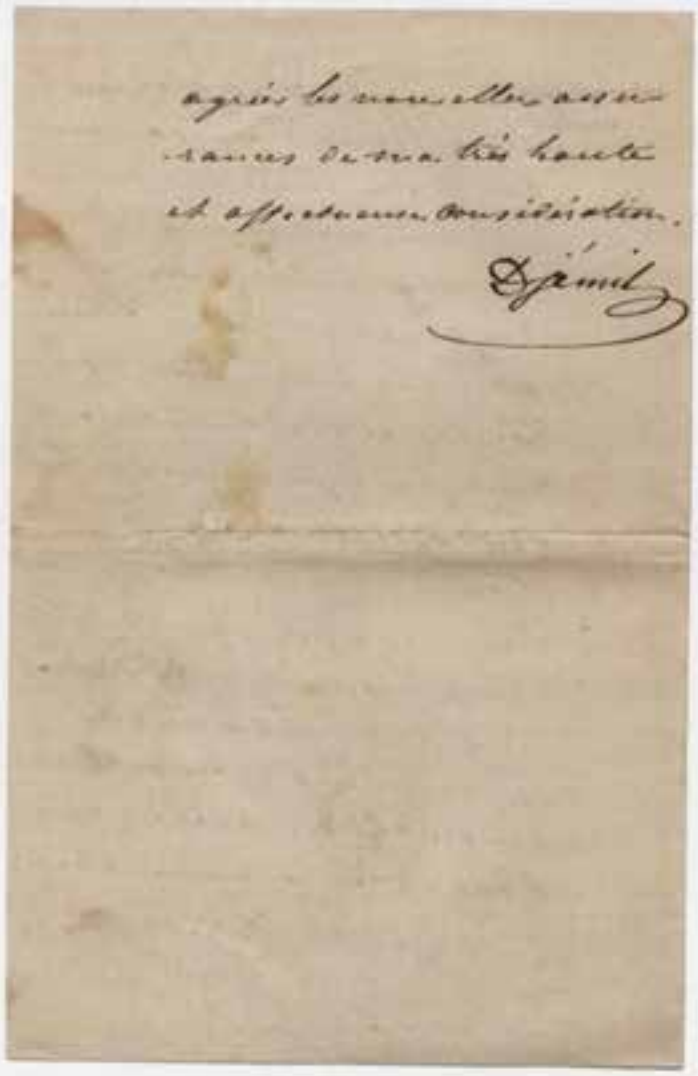
Je voudrais que ce trop long silence fut rompu par un objet plus agréable que celui dont j'ai à entretenir aujourd'hui Votre Excellence, mais l'attachement que j'ai pour Elle me force à lui faire une confidence touchant Hamdi Bey. Ce jeune homme avait à notre insu, malheureusement contracté des dettes à Paris, qu'il n'a pu acquitter avant son départ, ou depuis, ses créanciers s'adressent journellement à l'Ambassade et j'ai reçu ci joint à Votre Excellence une facture et une lettre que l'on vient de m'adresser.

J'ai appris que Hamdi Bey est allé à Bagdad, avec des appointements considérables. Je n'ai pas voulu avoir recours officiellement à l'intervention du Ministère des Affaires Etrangères; j'ai préféré prier Votre Excellence de vouloir bien me faire parvenir par mais, sur les 10.000 piastres que recevait Hamdi Bey et de les faire parvenir à l'Ambassade qui chargerait quelqu'un d'opérer ici sur fin et à mesure le paiement de ces dettes dont le chiffre exact on ne peut pas être connu aujourd'hui.

Veuillez, Excellence,

Bu çok fazla uzun sessizliği ekselanslarına bugün arz etmek zorunda olduğum meseleden daha hoş bir konuyla bölmek isterdim. Ancak kendilerine olan bağlılığım beni Hamdi Bey'le ilgili bir itirafta bulunmaya mecbur etmektedir. Genç adam maalesef bizden habersiz Paris'te borca girmiş ve bunları tasfiye edemeden ayrılmıştır. O günden beri alacaklıları her gün sefarete müracaat ediyorlar ve ben de ekselanslarına bana daha yeni ulaşmış olan bir mektupla faturayı takdim ediyorum. Hamdi Bey'in hatırı sayılır bir maaşla Bağdat'a gitmiş olduğunu duydum. Resmi yoldan Hariciye Nezaretini devreye sokmak istemedim. Onun yerine ekselanslarından Hamdi Bey'in alacağı 10.000 kuruştan ayda 500 frank keserek bu meblağı sefarete yollamalarını tercih ettim. Sefaret de peyderpey henüz tam meblağını bilemediğimiz bu borçları tediye eder.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Gardey'den Edhem Paşa'ya, 19 Nisan 1860; Dupré'den Edhem Paşa'ya, 21 Temmuz 1860; Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 7 Kasım 1862, 22 Temmuz 1864, 28 Temmuz 1864, 19 Ağustos 1864, 7 Ekim 1864, 7 Eylül 1866, 14 Aralık 1868, 28 Aralık 1866, 4 Ocak 1867, 1 Şubat 1867, 22 Mayıs 1868, 6 Haziran 1868, 19 Haziran 1868, 26 Haziran 1868; Cemil Paşa'dan Edhem Paşa'ya, 20 Ocak 1865, 30 Nisan 1869;), (BOA, HR/MTV 543/1, 1 Şubat 1867, Cemil Paşa'dan Âli Paşa'ya; 20 Mart 1867, Âli Paşa'dan Cemil Paşa'ya), (Öztuna, 1989: 801), (Kuneralp, 1999: 46-47, 93).



CENAN [SARÇ]. *1913 yılında doğmuş olan Osman Hamdi'nin kızı Nazlı'dan torunu.* » **NAZLI**

CHANTRE, ERNEST. *1843-1924 yılları arasında yaşamış olan Fransız arkeolog ve antropolog.* » **ARKEOLOJİ**

CEZAR, MUSTAFA. *1920-2009 yılları arasında yaşamış olan tarihçi ve sanat tarihçisi.*

1920 yılında Amasya'da doğan Mustafa Cezar, Sivas öğretmen okulundan 1938'de mezun olup dört yıl boyunca ilkokul öğretmenliği yaptıktan sonra muhtelif ortaokullarda tarih öğretmeni olarak görev yapmıştır. 1959 yılında Güzel Sanatlar Akademisinin Resim, Heykel ve Dekoratif Sanatlar bölümlerinde tarih öğretmeni olarak çalışmaya başlamıştır. Bu vesileyle ilgisi özellikle sanat tarihine doğru yönelmeye başlamış, akademinin Türk sanat tarihi derslerini üstlenmiştir. 1969'da doçentliğe, 1978 yılında ise profesörlüğe yükselmiştir. 1982'de Güzel Sanatlar Akademisinin Mimar Sinan Üniversitesine dönüşmesiyle birlikte kurulan Fen-Edebiyat Fakültesi bünyesindeki Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümünün başkanlığını üstlenmiş, 1987'de ise emekliye ayrılmıştır.

Sanat tarihinin ve mimarînin muhtelif dallarında pek çok eser vermiş olan Mustafa Cezar'ın en önemli eserinin — en azından yarattığı etki açısından — *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* başlığıyla 1971'de Türkiye İş Bankası tarafından yayımlanan incelemesi olduğunu söylemek mümkündür. 1995'te Erol Kerim Aksoy Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı tarafından iki cilt hâlinde genişletilmiş ikinci baskısı yayımlanan bu eser birçok açıdan önemli ve öncü niteliktedir. Her şeyden önce, kapsamı bakımından bu çalışma daha önce örneği pek görülmemiş bir derinliğe sahipti. İlginç bir şekilde Cezar, sadece bir biyografi yapmakla yetinmemiş, Osman Hamdi'yi çok daha geniş bir hareketin içinde yer alan ve onu şekillendirmiş olan bir aktör olarak ele almayı ve bu vesileyle "sanatta Batıya açılış" adını verdiği Osmanlı kültür ve sanatındaki Batı eksenli modernleşme hareketini incelemeye yönelmiştir. Ortaya çıkan eser bu iddianın gereklerini büyük ölçüde yerine getiren son derecede zengin ve doyurucu nitelikteydi.

Sanatta Batı'ya Açılış'ı zengin ve doyurucu yapan sadece hacmi ve kapsayıcılığı değildi. Bu eseri o dönemde Türkiye'de sanat tarihi alanında yapılanlarından farklı kılan çok önemli bir özellik, ağırlıklı olarak görsel kaynakların eleştirel bir yorumuna dayanmak yerine bir tarihçi bilinciyle genel bağlama, başta arşiv ve basın olma üzere çok sayıda ve çeşitlilikte belgesel bir zemine verilen önemdi. Bunda pek tabii olarak Osman Hamdi'nin kişilik ve kariyerinin payı vardı: Sadece ressamlıkla sınırlı kalmayan, arkeoloji ve müzecilik dallarında baskın bir rol oynamış, üstelik de belirli bir siyasî ve toplumsal elit içinde yer alıp Avrupa'yla yoğun ilişkiler ağı oluşturmuş bir kişiyi ele almak için ister istemez çok geniş bir araştırma zemini ve

o ölçüde de zengin bir veri tabanına dayanma ihtiyacı kaçınılmazdı. Ancak bunu yapacak olan kişinin gerçek mânâda disiplinlerarası bir anlayışa sahip olması, sanat tarihinde pek itibar edilmeyen türden yazılı belgeleri kullanmaya yatkın olması şarttı. Mustafa Cezar'ın başarısı, bu hassasiyeti ve derinliği çok erken denebilecek bir tarihte göstermiş olmasında yatmaktadır.

Cezar'ın *Osman Hamdi*'sinin çok önemli diğer bir özelliği de Türk sanat tarihi disiplininde yer almış bazı yargıları sorgulayarak hatta onlara meydan okuyarak çıkmış olmasıydı. Mustafa Cezar tarafından ele alınıncaya kadar Osman Hamdi özellikle Türk resim sanatının tarihinde pek itibarlı bir yere sahip değildi. Milliyetçilik, ulusçuluk, halkçılık ve modernlik kaygısının baskın olduğu bir alanda oryantalist damgası yemiş olan, fazlasıyla "frenkmeşrep" addedilen, Cumhuriyet rejiminin ağırlıklı olarak bir tür devr-i sabık olarak nitelediği bir dönemle özdeşleşmiş, kalburüstü bir aileye mensup bir sanatçı ve entellektüelin baskın ideolojik ortamda makbûl olması zordu. Bu konuda asıl sorun yaratan kültürel ve toplumsal profiliyle ressamlığıydı. Zira müzecilik ve arkeoloji konusundaki öncü kişiliği ve biraz zorlayarak "ulusal" sayılabilecek olan korumacı tedbirleri sayesinde bilimsel ve kültürel katkısı inkâr edilemezken, ressamlığı Cumhuriyetin ilkelerine neredeyse tamamen zıttı. Bu anlamda Cezar'ın yaptığı bir tabuyu yıkmak raddesinde olmasa bile, ideolojik olarak uyumsuz ve şüpheli olan bir kişiliği birdenbire çok önemli ve belirleyici bir modernlik aktörü hâline getirmek mânâsına geliyordu.

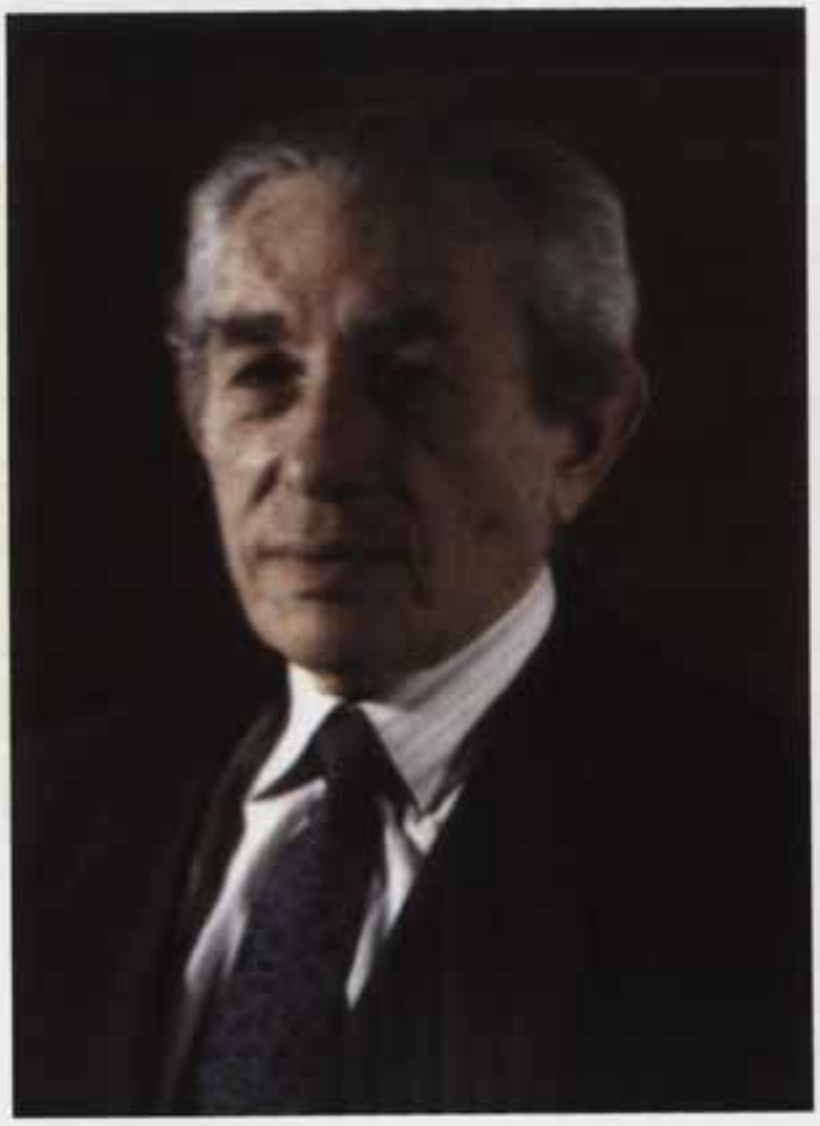
Cezar bunların farkındaydı, veya daha doğrusu kitabının 1971'deki ilk baskısının aldığı olumlu tepkilerden ve Osman Hamdi'nin değişen imajından bunların farkına varmıştı. Kitabının 1995'teki ikinci baskısının önsözünden kısa bir paragraf bunu ortaya koyacaktır:

> Kitabımızın yayınından sonra Osman Hamdi adındaki Türk büyüğü, ün sandalyesindeki yerine sarsılmaz biçimde yerleşirken, onun resimlerinin parasal değeri de baş döndürücü bir yükseliş göstererek Türkiye resim piyasasında değer merdiveninin en üst basamağına tırmandı. Yayını takip eden yıllar içinde Osman Hamdi Bey'in Eskihisar'daki evi müze hâline getirildi. Resimleri müteaddit defa sergilendi. Onun adına iki defa sempozyum düzenlendi, müteaddit radyo ve televizyon programları gerçekleştirildi. Böylece kitabımızın yaptığı olumlu etki ve yararlı sonuçları görme mutluluğuna erişmek de bana nasib oldu.

Cezar'ın kitabı gerçekten de Osman Hamdi'nin adını *Belleten* dergisinin sayfalarında yer alan arkeoloji ve müzecilikle ilgili bilmsel makalelerin ötesinde gündeme getirerek önemli bir işlevi yerine getirmişti. İlginçtir ki kitabın kendisi de bu ivmeden nasibini almış, 1971'de yarattığı ilginin peyderpey oluşturduğu piyasanın gücüyle 1995'teki ikinci baskısının yolunu hazırladı.

Ancak şunu da belirtmek gerekir ki Cezar Osman Hamdi'yi milliyetçi bir anlayışın onu ittiği arkaplandan tekrar sahneye çekmeyi başardıysa, bunu büyük ölçüde milliyetçi bir paradigma içinde yapmıştır. Yukarıda alıntıladığımız kısa paragrafın başında Osman Hamdi'nin bir "Türk büyüğü" olarak tanımlanması bunun yüzeysel de olsa ilginç bir tezahürüdür. Bu durumu biraz daha somut bir şekilde ele almak için, Cezar'ın eserinden biraz daha uzunca bir alıntı sayesinde ressamlığına getirilen oryantalist suçlamasının nasıl bertaraf edildiğini, Osman Hamdi'nin yüzeyde beliren alafrangalık ve gayr-ı milliliğinin arkasında aslında nasıl bir gerçek Türk kimliğinin yattığını gösterdiğini görmek mümkündür:

> Osman Hamdi, konularını seçerken bir yabancının Doğu ülkelerine bakışı biçiminde bir davranışı olduğundan, oryantalist ressam havası taşımakla beraber, onda Avrupalı Oryantalist ressamlardan bambaşka bir hava, konularını onlardan farklı bir şekilde seçiş ve işleyiş vardır. Bu önemli farklılığı yaratan iksir, şüphesiz, Osman Hamdi'nin bu toprağın adamı, bu toplumun bireyi olmasında yatmaktadır. O, elbette bu memlekete ait konularda Batılıdan başka türlü bir duyarlılık içinde olacak ve duyguları eserlerine aksedecekti. Batılı veya Levanten bir oryantalist ressam Doğuya ait konuları işlerken, ya Doğunun sefalet, gerilik, fakirliğini, yahut da Batılı için ilginç kaçacak sair



Mustafa Cezar, 1920-2009.

şeyleri ele alır. Tabiatiyle bu seçmelerinde samimi olamadığı gibi içtenlik de gösteremez. Osman Hamdi ise, özellikle Doğunun camilerinin, türbelerinin güzellik ve ihtişamını gözler üzerine sermeye çalışır. Onun tablolarında cami veya türbenin önünde yahut da içerisinde bir veya çok defa birkaç tane insan figürü mevcuttur. İnsanların duruşları, hatta kıyafeti, cami merdivenlerinde çok sayıda insan bulunan tablolarında ve hatta Şehzâde Türbesi tablosunda olduğu gibi bazen teatral kaçmakla beraber, genellikle dinî ve uhrevî bir ifadeyle bulunulan yere uygunluk arz eder. [...] Zaten Hamdi Bey gibi Doğuyu da Batıyı da çok iyi tanıyan zengin kültürlü bir kimsenin, bu tarz çalışmayı, Batılının ilgisini çekecek eser meydana getirme düşüncesinin salt egemenliği altında değil de, yaşadığı toprağın medeniyet değerlerini, bunların ortasında ülkesinin atmosferini ortaya koymak amacı ile sürdürdüğüne inanmak lâzımdır.

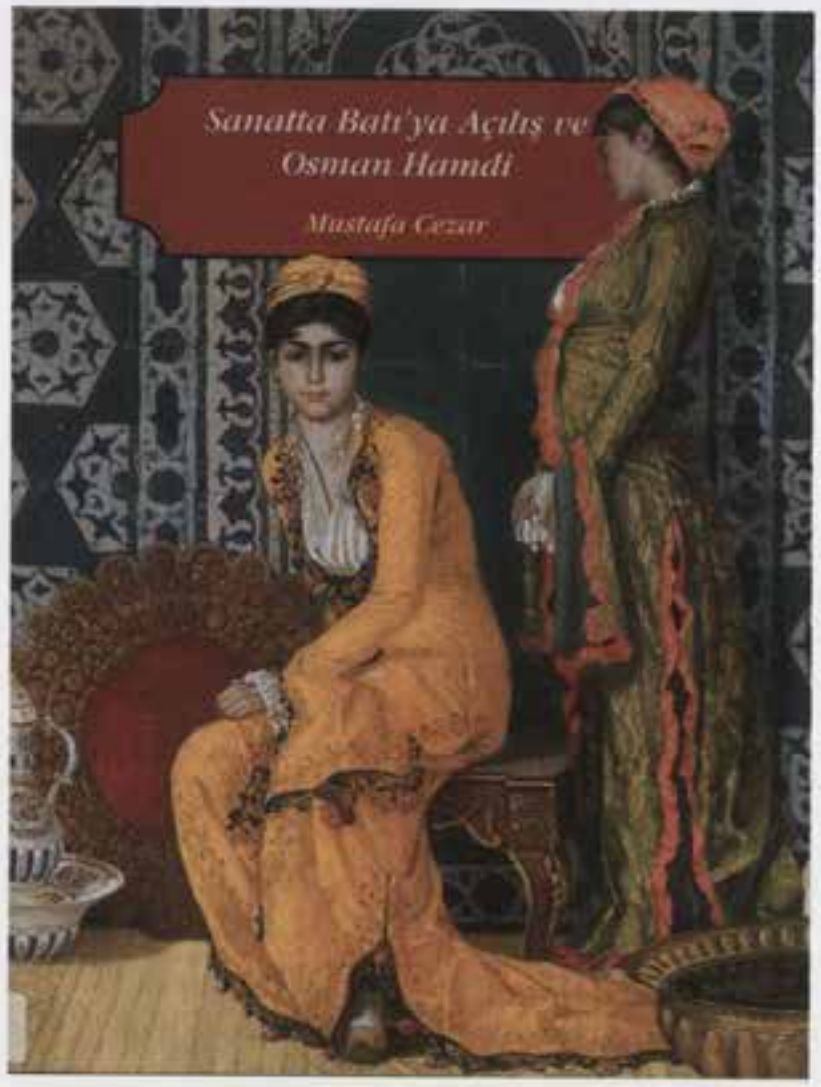
Kısacası, biraz da basitleştirmek pahasına da olsa göze çarpan şudur ki Cezar'ın itirazı sanatın milliyetçi bir paradigma içeridinden değerlendirilmesi değil, Osman Hamdi'nin bu kriterlere uygun bulunmamasıydı. Dolayısıyla onun gayreti milliyetçi anlayışı sorgulamaktan çok, Osman Hamdi'yi bu değerlere yakışabilecek, onlarla çelişmeyecek bir şahsiyet olarak tekrar keşfetmekti.

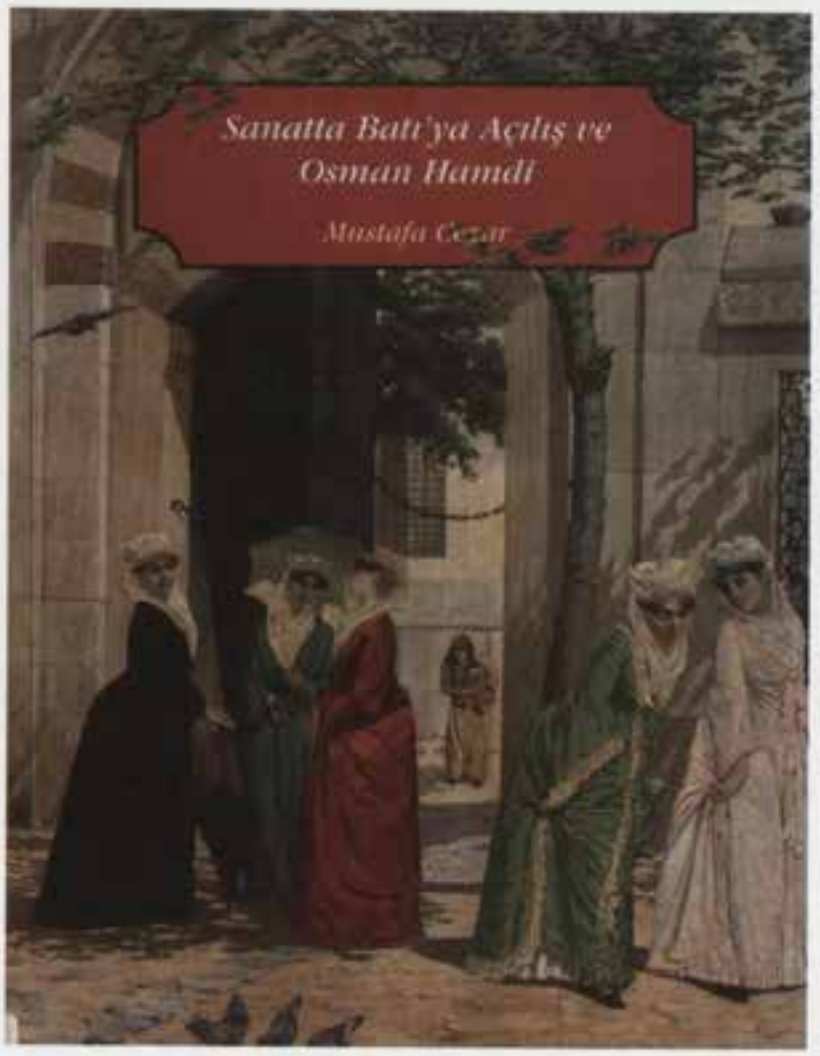
Bu tenkidi pek tabii ki kendi tarihi bağlamı içinde değerlendirmezsek haksızlık etmiş oluruz. 1970'lerin başında Türkiye'de herhangi bir konunun millî ve milliyetçi bir formatın ve kurgunun dışında düşünülmesi ve işlenmesinin mümkün olabileceğini düşünmek safdillik olurdu. En fazla getirilebilecek itiraz, 1995 yılında, yani neredeyse çeyrek asır sonraki ikinci baskıda bu ideolojik çerçevenin olduğu gibi muhafaza edilmiş olmasıdır.

Sonuç olarak, Mustafa Cezar'ın *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* isimli eserinin hem konu, hem yaklaşım, hem de yöntem olarak bir çığır açmış olduğunu özellikle vurgulamak gerekir. İlk baskısının üzerinden neredeyse kırk yıl geçtiği halde Cezar'ın çalışması bugün hâlâ yeni bir biyografinin yazılmasını lüzumsuz kılacak derecede sağlamlığını muhafaza eden bir kaynaktır. Okuyucunun elindeki bu çalışmanın fazla örtüşme korkusundan dolayı ansiklopedik bir formatta tasarlanmış olması bile Mustafa Cezar'ın eserinin güncelliğini büyük ölçüde koruduğunun belki de en bariz işaretlerinden biridir.

3 Aralık 2009 günü aramızdan ayrılmış olan Mustafa Cezar'ın başlıca eserleri aşağıdadır:

Resimli, Haritalı Mufassal Osmanlı Tarihi, İstanbul, İskit Yayınevi, 1957-1960 (Mithat Sertoğlu ve Server İskit ile birlikte). *Osmanlı Tarihinde Levendler*, İstanbul, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, 1965.*Osman Hamdi Bey*, İstanbul, 1967.*Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Tarihçesi*, İstanbul, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, 1968.*Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, Türkiye İş Bankası, 1971.*Hun Sanatı Üzerine*, İstanbul, Baha Matbaası, 1974. *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İstan-





Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı, 1995.

bul, Türkiye İş Bankası, 1977. *Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1985. *Osman Hamdi. Bilinmeyen Eserleri*, İstanbul, Ada Yayınları, 1986 (Ferit Edgü ile birlikte). *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey*, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1987. *XIX. Yüzyıl Beyoğlusu*, İstanbul, Akbank, 1991. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı, 1995. *Osmanlı Başkenti İstanbul*, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı, 2002.

CHICAGO DÜNYA SERGİSİ. World's Columbian Exposition *(Dünya Kolomb Sergisi) adıyla bilinen ve Kristof Kolomb'un 1492'de Amerika kıtasını keşfedişinin dört yüzüncü yılını kutlamak amacıyla Chicago'da 1 Mayıs-30 Ekim 1893 tarihleri arasında düzenlenen uluslararası sergi.*

1893 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin Illinois eyaletinin en büyük şehri Chicago'da 1893 senesinde düzenlenen uluslararası sergi, 1855 yılından beri süregelen bir geleneğin devamını oluşturuyordu: 1851'de Londra, 1855'te Paris, 1862'de Londra, 1867'de Paris, 1873'te Viyana, 1876'da Philadelphia, 1878 ve 1889'da Paris... Osmanlı İmparatorluğu 1855'ten beri bu sergilerin çoğuna katılmıştı; ancak 1889'da Paris'te düzenlenen sergi açık bir şekilde 1789 Fransız Devriminin yüzüncü yılını kutladığı için II. Abdülhamid katılmama kararı almıştı. Bu mecburi aradan sonra 1893 sergisine katılmak özellikle önem kazanıyordu.

Osmanlılar birkaç sergidir kendilerinden bekleneni vermeyi öğrenmişlerdi; Chicago'da da benzer bir şekilde "tipik" bina, mal ve gösteriler üzerine kurulu bir katılım, Saadullah, Suhami ve Ortakları şirketi tarafından sağlanmış, Chicago'daki işler ise Robert Levy adındaki bir girişimciye havale edilmişti. Osmanlı seksiyonu, Sultan Ahmed çeşmesinden mülhem bir bina, Atmeydanı'ndaki Mısır Dikilitaşının ve Burmalı Sütunun modelleri, bir cami, bir Türk çarşısı ve muhtelif gösterilerden oluşuyordu. Serginin cep rehberinde "Türk Köyü" adı altında toplananlar şu şekilde tarif ediliyordu:

Chicago sergisinde "Türk Köyü" ve "İstanbul Sokağı", *Glimpses of the World's Fair. Selections of the Gems of the White City and the Midway Plaisance*, Chicago, Laird and Lee, 1893.

Padişahın camiinin modeli. İstanbul'da durduğu şekliyle Mısır Dikilitaşının modeli. Türk mallarının satıldığı tezgâhların bulunduğu bir çarşı. 400 yıllık İran çadırı. Yunanistan'da M.Ö. 478 yılında dökülüp Platea zaferini kutlamak için Delfi'ye dikilen Burmalı Sütun diye bilinen tunçtan abidenin modeli. Padişahın hareminden gümüş bir yatak. Her saat başı Türk tiyatro gösterileri. Giriş 25 cent.

Osman Hamdi dünya sergileriyle ilgili tecrübe sahibiydi. Daha Paris'te talebeyken 1867 sergisinin Osmanlı seksiyonuna üç tabloyla katılmıştı. 1873'teki Viyana sergisinde ise doğrudan doğruya resmi görev almış, Osmanlı seksiyonunun komiseri olarak katılımın çoğunu düzenlemiş ve üstlenmiş, sergi için hazırlanan iki eserde fiilen katkıda bulunmuştu. 1893 Chicago sergisine ise katılımı çok sınırlı olmuş, sadece Paris'te

1892'de sergilemiş olduğu iki tablodan birini sergilemeye çalışmakla yetinmişti. *Cami Kapısı* (1891) adındaki bu tablosu Chicago'ya varmış, fakat birçok sorunla karşılaşmıştı. Osmanlı hükümeti tablonun Güzel Sanatlar Binasında sergilenmesi için gereken prosedürü tamamlamamış, dolayısıyla tablo Robert Levy ile Osmanlı komiser muavini Fahri Bey arasındaki bir çekişmenin kurbanı olmuştu. Osman Hamdi'nin dostu arkeolog ve Hristiyanlık tarihi uzmanı John Punnett Peters müdahale etmiş ve sonunda tuval Fahri Bey'e verilmişti, ama o da tabloyu sergilemek yerine Osmanlı seksiyonunun yazıhanesinde tutmuştu. Bütün bu aksiliklere rağmen, Peters'in söylediklerine göre tabloyu çok insan görmüş ve beğenmiş, hatta sergi jürisi madalyaya layık bulmuştu.

Osman Hamdi'nin kötü başlayan Chicago macerası sonunda mutlu bir sona erişebildi. *Cami Kapısı* 6.000 frank karşılığında Pennsylvania Üniversitesi Müzesi tarafından satın alınmış ve orada uzun yıllar muhafaza edildikten sonra 2009 yılında restore edilerek tekrar teşhire hazır duruma gelmiştir.

Kaynakça. (Peters, 1892-1893), (Osman Hamdi Arşivi, Peters'den Hamdi'ye, 23 Kasım 1893), (Arnold ve Higinbotham, 1893), (Bancroft, 1893: 855, 905), (Cameron, 1893), (Flinn, 1893: 34), (Handy, 1893: 144), (Wade, 1893), (Chicago, 1901), (Peters, 1910: 181), (Deringil, 1998: 126, 155-161, 164-165), (Ousterhout, 2010: 17-18).

Chicago sergisinde Osmanlı binası, William E. Cameron, *The History of the World's Columbian Exposition*, Chicago, Columbian History Company, 1893, s.

Chicago sergisinde "Türk Camii" ve "Türk çarşısı", Hubert Howe Bancroft, *The Book of the Fair. An Historical and Descriptive Presentation of the World's Science, Art, and Industry, as Viewed through the Columbian Exposition at Chicago in 1893*, Chicago, 1893.

Osman Hamdi'nin *Cami Kapısı* Osmanlı komiserliğinin ofisinde, Hubert Howe Bancroft, *The Book of the Fair. An Historical and Descriptive Presentation of the World's Science, Art, and Industry, as Viewed through the Columbian Exposition at Chicago in 1893*, Chicago, 1893, s. 905.

CİN. *Arapçada bazı doğaüstü varlıklara verilen ad.*

Osman Hamdi'nin kendisine anlattığı Bağdat anılarından ilham alarak Rudolf Lindau'un 1896'da *Erzählungen eines Effendi* (*Bir Osmanlının Hikâyeleri*) adıyla yayımlamış olduğu hikâyelerin ilkinin adı "Cin ve Mansur" idi. Buradaki Cin adı, Osman Hamdi'nin Bağdat'taki görevi esnasında satın aldığı ve çok bağlandığı bir Arap atının, Mansur ise bu ata seyis olacak olan Anesi aşiretine mensup bir kişinin adıydı.

Hikâyeye göre Osman Hamdi Bağdat'tayken atlara merak sarmış, kendine ciddi bir hara oluşturmuştu. O kadar ki şöhreti duyulmaya başlayınca satılık atı olan ona gelip teklif etmeye başlamış. İşte öyle bir vesileyle Cin de kendisine getirilmişti ve Osman Hamdi anında hayvana tutulmuştu:

> Bir gün Arabın biri bana daha ilk bakışta mutlaka sahip olmayı istediğim bir at getirdi. Üç yaşında, orta boylu, neredeyse insanî denecek güzel suratlı, gözleri sadakat dolu bir şekilde size bakan ve korkunun izi olmayan, anında kendisini okşamama izin verip okşanan bir kedi gibi boynunu hafifçe elime dayayan al bir attı. Sahibinin tuttuğu uzun dizginin ucunda sabırsızca yeri eşeliyor ve bunu öyle bir çeviklikle yapıyordu ki tırnaklarının altına atlastan kösele giydirilmiş gibiydi. Adı Cin'di ve asil bir şeceresi vardı. Her açıdan inceledim. Henüz doğru dürüst binilmiş değildi, ama insiyaki olarak bir insanın altında nasıl davranacağını biliyordu. Uzun ve emin adımlarla yürüyor, saat gibi tırs gidiyor, dörtnalı ise uysal ve esnekti.

Bağdat'ta kaldığı müddetçe Cin'in tadını çıkaran Osman Hamdi, 1871'de ayrılması gerektiğinde bu muhteşem atını geride bırakmak istememiş, seyisi Mansur ile birlikte İstanbul'a götürmeye karar vermişti. Ancak İstanbul'a yerleşip eski ve yoğun düzenine kavuştuğunda Osman Hamdi Cin'i yavaş yavaş ihmal etmeye başlamıştı. Sonunda da bir yemek davetinde tanıştığı yabancı bir kadına, bir kontese, Cin'i hediye etmeye karar vermişti.

Bu karar hikâyenin trajik sonunu getirmişti. Cin yabancı bir kadına verilince Mansur onunla ilgilenmeyi reddetmiş, İstanbul'u terk etmişti. Osman Hamdi ise oyuncağından sıkılıp kenara atan bir çocuk gibi yaptığının nasıl bir ihanet olduğunu ancak sonra anlamıştı.

"Cin" hikâyesinin ne kadar gerçek olduğu bilinmez. Ancak kesin olan şudur ki bu hikâye son derecede oryantalist bir formata uygun bir şekilde ya Osman Hamdi, ya da Rudolf Lindau tarafından Doğu ile Batı arasındaki çekimi gücünü, ama aynı zamanda ikisi arasındaki birleşmenin uzun vadededeki imkânsızlığını vurgulayan bir masal özelliklerini de içerir.

Kaynakça. (Lindau, 1896: 3-21), (Eldem E, 2010a: 52-53, 107-118, 157).

COLMET DE SANTERRE, EDMOND. *1821-1903 yılları arasında yaşamış olan Fransız hukukçusu ve Paris Huku Fakültesinde Napolyon Kodu kürsüsü profesörü.* » **PARİS**

CONZE, ALEXANDER CHRISTIAN LEOPOLD. *1831-1914 yılları arasında yaşamış olan Alman arkeolog.*

1860-1866 yılları arasında Yunanistan'da birçok arkeolojik seyahat yaptıktan sonra 1869'da Viyana Üni-versitesi'nde öğretim üyesi olmuş, 1873'de ise Avusturya hükümetinin emriyle Semadirek adasında kazılar gerçekleştirmiş olan Alexander Conze, 1877'de Berlin'e geçmiş, orada müzenin antik heykel koleksiyonunun başına geçmiş, 1887'de ise Alman Arkeoloji Enstitüsü'nün (Deutsches Archäologisches Institut) sekreterliğine getirilmiştir. Conze'yi Osman Hamdi'ye yaklaştıran şey, 1878'den itibaren Carl Humann ile birlikte Bergama kazılarında çalışmış olmasıdır. Bergama sunağının ve devlerin tanrılarla mücadelesini tasvir eden frizin (gigantomakya) Berlin'e nakledilip teşhir edilmesiyle ünlenen bu kazıya Carl Humann'ın 1896'daki ölümünden sonra Wilhelm Dörpfeld etmiştir.

Osman Hamdi ile Conze arasında, Humann ile olduğu kadar olmasa da, meslektaşlıktan doğmuş bir dostluk olduğunu anlıyoruz. Conze'nin 31 Ağustos 1907 tarihinde Osman Hamdi'nin kızı Nazlı'nın defterine bıraktığı birkaç satırlık yazıyla dostane bir ziyaretinin izini bırakmıştı:

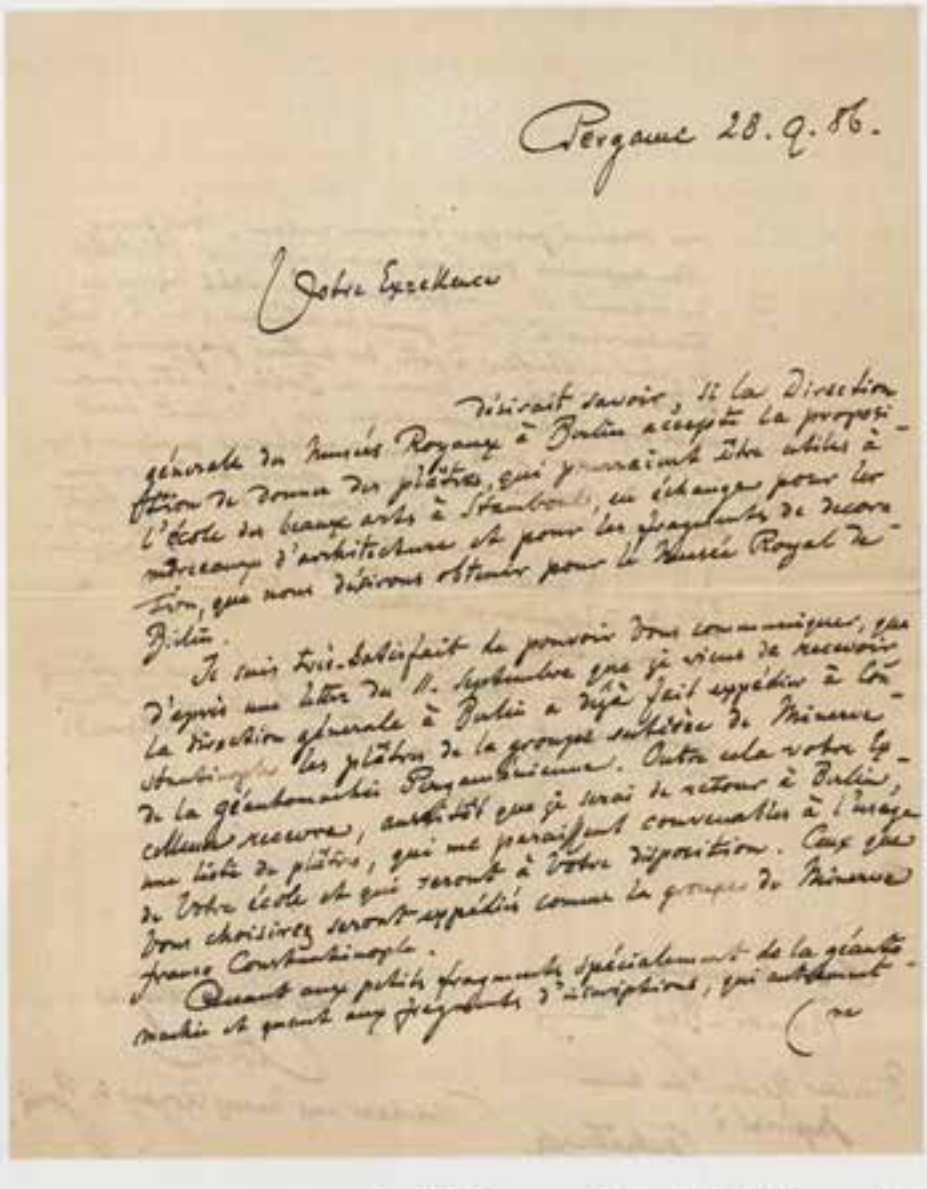
> Bu ülkeyi sadece bir arkeolog olarak sevmiyorum; hayır, onu insanları için ve özellikle bu evdekiler için seviyorum.

F. Klimsch, Alexander Conze büstü, 36 cm., İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü. Fotoğraf W. Schiele. 1982. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° RD 342.

Aynı Conze'nin 28 Eylül 1886'da, yani 1878'den beri süregelen Bergama kazılarının ilk kampanyasının sonunda Osman Hamdi'ye yazmış olduğu mektup da Bergama'nın ünlü eserlerinin Berlin'e gidişinin yarattığı sorunları ve bu konudaki karşılıklı sıkıntı ve duyarlılıkları ifade etmesi açısından ilginçtir.

> Ekselansları Berlin Kraliyet Müzeleri müdürlüğünün Kraliyet Müzesi için elde etmek istediğimiz mimarî parçaları ve tezyinat fragmanlarına karşılık olarak İstanbul'daki Sanayi-i Nefise Mektebi'ne yararlı olabilecek bazı alçı mulajları verme teklifini kabul edip etmeyeceğini sormuştu.
>
> Şimdi elime geçen 11 Eylül tarihli bir mektuba dayanarak, Berlin'deki genel müdürlüğün şimdiden Bergama gigantomakyasının Minerva grubunun tamamının alçı kopyalarını göndermiş olduğunun haberini vermekten mutluluk duyuyorum. Bundan başka müzeniz, Berlin'e döndüğüm zaman okulunuzun kullanımına uygun olabileceğini düşündüğüm ve size verilebilecek olan alçıların listesini de alacaktır. Bunların arasında seçtikleriniz Minerva grubu gibi İstanbul'a masrafsız olarak ulaştırılacaktır.

Conze'den Hamdi'ye mektup, 28 Eylül 1886. Yazarın koleksiyonu.



Pergame 28.9.86.

Votre Excellence

désirait savoir, si la Direction générale du Musée Royaux à Berlin accepte la proposition de donner des plâtres, qui pourraient être utiles à l'école des beaux arts à Stamboul, en échange pour les moulages d'architecture et pour les fragments de reconstruction, que nous désirons obtenir pour le Musée Royal de Berlin.

Je suis très-satisfait de pouvoir vous communiquer, que d'après une lettre du 11. Septembre que je viens de recevoir, la Direction générale à Berlin a déjà fait expédier à Constantinople les plâtres de la groupe sculptée de Minerve de la gigantomachie Pergamienne. Outre cela votre lettre allemande recevra, aussitôt que je serai de retour à Berlin, une liste de plâtres, qui me paraissent convenables à l'usage de votre école et qui seront à votre disposition. Ceux que vous choisirez seront expédiés comme le groupe de Minerve franco Constantinople.

Quant aux petits fragments, spécialement de la gigantomachie et quant aux fragments d'inscriptions, qui actuellement

(ce

me seraient presque d'aucune valeur, vous savez bien apprécier que c'est principalement le travail scientifique qui nous fait désirer les transporter à Berlin pour les étudier l'un à l'autre et pour les étudier à côté des autres fragments qui se trouvent déjà au Musée de Berlin. Cette étude et ce travail de reconstruction une fois fait, nous serons toujours prêt de faire retourner quelques uns pièces de sculpture au Musée Impérial de Constantinople, comme j'avais l'honneur de le dire déjà à Son Excellence Munif-pacha et comme cela est fait avec le Jupiter Ammon et l'Hermaphrodite.

L'ordre d'expédier la statue de l'Hermaphrodite a été donné hier à l'heure.

Je prie Votre Excellence d'agréer mes compliments respectueux et de les offrir en même temps à Son Excellence le Ministre de l'Instruction publique.

De Votre Excellence

Je suis Votre très dévoué collègue

Conze

Directeur aux Musées Royaux de Berlin.

À Son Excellence
Hamdi-Bey
Directeur Général du musée
Impérial à
Constantinople.

Özellikle gigantomakyaya ait küçük fragmanlara ve başka bir şekilde neredeyse hiç bir değeri olmayacak olan yazıt fragmanlarına gelince, pekala anlıyorsunuzdur ki onları Berlin'e taşımak isteyişimizin ana nedeni onları birbirine bağlayarak zaten Berlin Müzesi'nde bulunan diğer fragmanların yanında incelemeyi gerektiren bilimsel meraktır. Bu inceleme ve rökonstrüksiyon çalışması bittikten sonra, Münif Paşa hazretlerine daha önce söylemek şerefine nail olduğum ve Jupiter Ammon ile Hermafrodit heykellerinde olduğu gibi birkaç güzel heykel parçasını İstanbul'daki Müze-i Hümayun'a iade etmeye her zaman hazır oluruz. Hermafrodit heykelinin yollanması için gereken emir biraz önce verildi.

Alexander Conze'nin başlıca eserleri arasında şunları saymak mümkündür:

– *Zur Geschichte der Anfänge der griechischen Kunst*, Viyana, karl Gerold's Sohn, 1870-1873.

– *Archäologischen Untersuchungen auf Samothrake*, Viyana, Karl Gerold's Sohn, 1875-80.

– *Die ergebnisse der ausgrabungen zu Pergamon*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1880.

– *Die kleinfunde aus Pergamon*, Berlin, königlische Akademie der Wissenschaften, 1903.

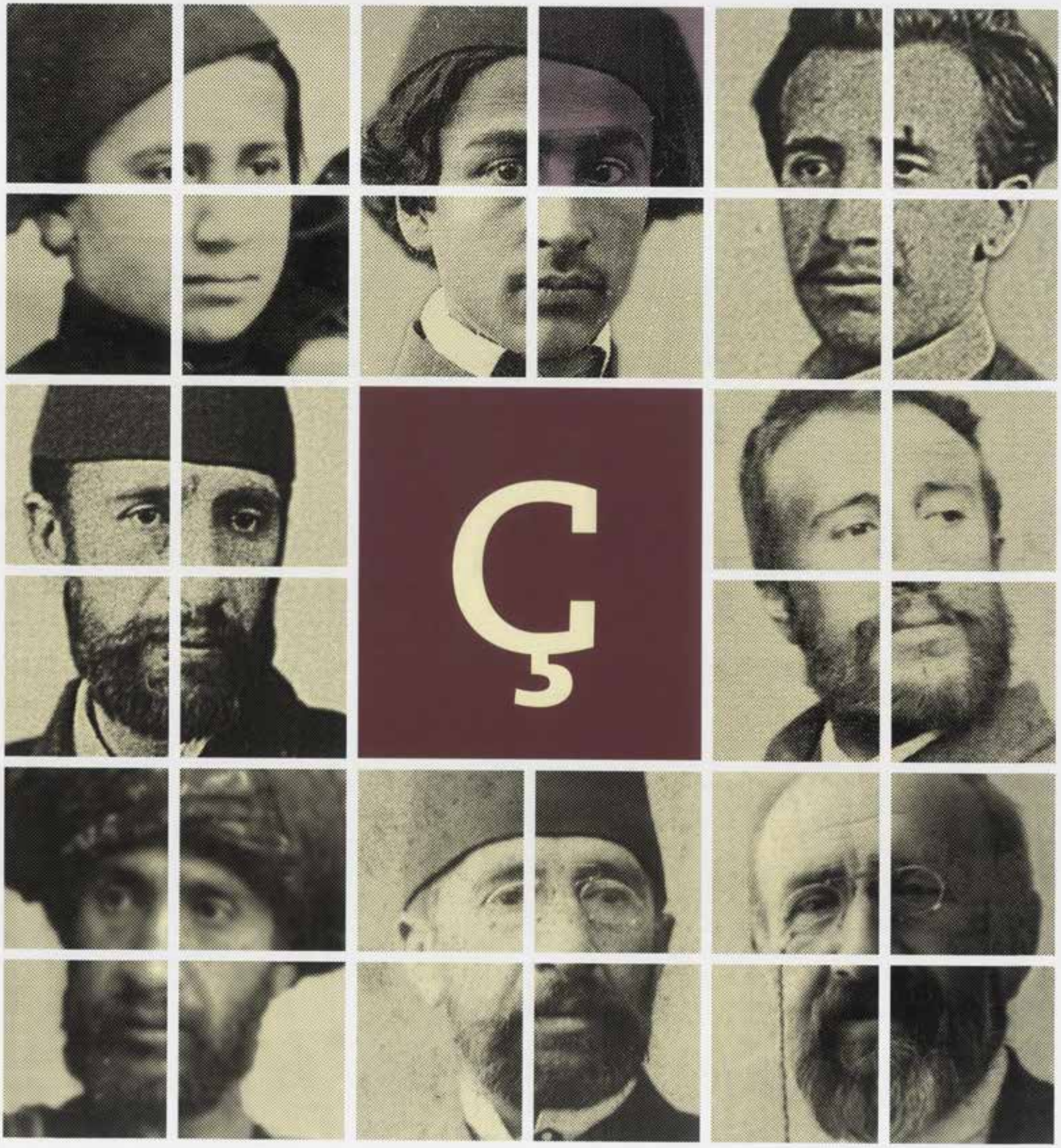
– *Mamurt-Kaleh, ein Tempel der Göttermutter unweit Pergamon, nach den Untersuchungen von Alexander*

– *Conze und Paul Schazmann*, Berlin, G. Reimer, 1911.

Kaynakça. (Metzger, 1990: 36-38)

COSTUMES POPULAIRES DE LA TURQUIE EN 1873. *1873 Viyana Dünya Sergisi için Osmanlı hükümeti tarafından Osman Hamdi ile Marie de Launay'ye hazırlatılan Osmanlı halk kıyafetleri albümü.*

» ELBİSE-İ OSMANİYE



ÇALLI İBRAHİM. *1882-1960 yılları arasında yaşamış olan Osmanlı ve Türk ressamı.*
Çal (Denizli) doğumlu olduğu için bu adla bilinen Çallı İbrahim, 1906 yılında Sanayi-i Nefise Mektebine kabul edilmiş, altı yıllık eğitimini yarısı kadar bir sürede tamamlayıp 1910'da Paris'e yollanmış, Cormon'un atölyesinde çalıştıktan sonra da 1914'te ülkesine dönmüştü. Sanayi-i Nefise'de okuduğu yıllar itibarıyla Osman Hamdi'yle kaçınılmaz olarak teması olmuş olan Çallı'nın bu şahsiyetten pek etkilenmemiş olduğu sanatındaki tarz ve üslup farklılıklarından anlaşılmaktadır. Osman Hamdi'nin gayet akademik, fotoğrafa dayalı ayrıntıcı yöntemlerinden çok farklı olarak Çallı, çok daha izlenimci, renk ve ışık açısından çok daha çarpıcı bir tarz benimsemiştir. Bu anlamda kendisi Osman Hamdi'nin temsil ettiği nesil ve geleneğe nazaran devamlılıktan çok kopuş olarak algılanmalıdır.

Bu farklara rağmen, Çallı'nın bugün Ankara Resim ve Heykel Müzesinde bulunan bir *Osman Hamdi Portresi* gerçekleştirmiş olması, tarzını paylaşmasa ve takip etmese de Sanayi-i Nefise'nin ve Osmanlı resminin kurucu simasına saygı duyduğunu düşünmek herhalde yanlış olmayacaktır. Ne var ki söz konusu tablonun tarihsiz olması ve üstelik Osman Hamdi'nin 1906'da kızı Nazlı'ya ithaf ettiğini bildiğimiz bir fotoğrafa gayet sadık kalarak yapılmış olması hangi tarihte ve hangi bağlamda yapılmış olduğu sorusunu akla getirmektedir. Fotoğrafın çekil-

Çallı İbrahim, *Osman Hamdi Bey Portresi*, tarihsiz. Tuval üzerine yağlı boya, 66 x 83 cm. Ankara Resim ve Heykel Müzesi.

Osman Hamdi Bey, 1906. Fotoğraf, Sébah et Joaillier. Evin İlyasoğlu koleksiyonu.

diğini varsayabileceğimiz 1906 yılında yapılmış olabileceği gibi, çok daha ileri bir tarihte, hatta fotoğraf kullanımını izah edecek şekilde ölümünden sonra gerçekleştirilmiş olması mümkündür.

Kaynakça. (Cezar, 1971: 147), (Turani, 1984: XXVIII, 27-32), (Cezar, 1995: 334), (Duben, 2007: 57-59, 74-75, 86-89).

ÇIPLAKLIK. *Giyinmemişlik hâli; resim sanatında nü.*

Osman Hamdi'nin Batılı oryantalist sanatçılardan farkı vurgulanmaya çalışıldığında genellikle kullanılan argümanların biri tablolarından hiçbir şekilde çıplaklık ve dolayısıyla erotizm kullanmamış olduğudur, zira genellikle oryantalist tuvallerde çıplak bedenlere —özellikle çıplak kadınlara— yüklenen cinselliğin, birçok sahnede kullanılan veya ima edilen şiddetin yanında çok önemli ve belirleyici bir rol oynadığı söylenir. Gerçi oryantalist tuvallerde erotizm ve şiddet kullanımının neredeyse sistematik bir hal aldığını iddia etmek biraz abartılıysa da, hakikaten bu duyguların birçok tuvalde önemli bir yer tuttuğunu söylemek tabii ki mümkündür.

Osman Hamdi'nin tuvallerinde ise herhangi bir çıplaklığa rastlanmadığı da bir gerçektir. Ancak bunun bir ilkeden çok çalıştığı ve yaşadığı ortamın yarattığı bir mecburiyet olarak da algılanabilir. Zira Paris'te resim çalıştığı senelerde her ressam adayı gibi nü çalışması yapmış olduğunu günümüze kadar ulaşmış birkaç desenden biliyoruz. Birinde kullanmış olduğu modelini isiminin bile —Gabrielle— not edilmiş olduğu bu çizimler, çalakalem yapılmış ve pek çalışılmadan bırakılmış etüdler niteliğinde olsa bile, Osman Hamdi'nin bu konuda herhangi bir çekincesi bulunmadığını göstermeye yeterlidir. Asıl mesele, Osmanlı ve Müslüman olan, İstanbul'da yaşayan, kamusal bir görünürlüğü olan, hatta görevi nedeniyle gayet iyi tanınan birinin bu türde resim yapamayacağının aşikâr olmasıdır. *Stamboul* gazetesinin sahibi ve yayın yönetmeni Régis Delbeuf'ün 1902 Pera sergisi münasebetiyle gazetesinde yer almış olan eleştirilerini topladığı kitapçıkta bu mesleye şu şekilde değiniyordu:

> — Pekiyi hiç nü yok mu ? diyeceksiniz.
>
> Doğru, yok. Bunun da kimi sanata bağlı, kimi de tamamen ahlaki olan birçok sebebi var. Seyirci bu tür *teşhirlere* alışmadıkça, kimseyi ürkütmek istemediler. Pera Salonu'na kızıyla birlikte gelen hiçbir anneyi kaçmak zorunda bırakmamalıydı. Oysa Pera'da iş ahlaka gelince gayet katı bir tutum var. Dolayısıyla da sistematik bir şekilde nülerden vazgeçildi. Ayrıca ek-

Osman Hamdi'nin Paris'te yapmış olduğu nü etüdlerinden, 1866. 47,5 x 31, cm. Esma ve Reha Arar koleksiyonu.

lememiz gerekir ki bu konudaki çekince Salonu önemli hiçbir eserden de mahrum etmiş değil. Zira buradaki sanatçılar genellikle bu tür tuvaller yapmaktan imtina ediyorlar.

Ancak çıplaklığın yaşadığı ortamda kabul edilmeyecek olmasının ötesinde Osman Hamdi'nin oryantalist tuvallerinin niteliği açısından da bu tür sahnelerin yerinin olmadığı aşikârdır. Özellikle olgunluk dönemi denebilecek 1890-1910 seneleri arasındaki eserlerinin hemen hemen tamamı Doğuyu erkek merkezli, genellikle belirli bir dinî ortam içinde tasvir etmiş, dolayısıyla cinselliğin veya çıplaklığın hiçbir şekilde söz konusu olmayacağı temalar kullanmıştır. Cinselliğe ve bir dereceye kadar erotizme yer verebilecek tuvalleri ise daha erken bir döneme, 1880'lere rastlamaktadır. Bu dönemde Osman Hamdi çok sık olarak harem/saray olarak tanımlanabilecek olan mekânlarda bir veya birkaç kadını gündelik özel hayatlarında resmetmiş, dolayısıyla en azından zımnen belirli bir cinselliğin yer alabileceği kompozisyonlar yaratmıştır. Ne var ki bu sahnelerde herhangi bir çıplaklık söz konusu olmadığı gibi, birkaç kadının bir arada bulunduğu, birbirinin saç veya kıyafetiyle meşgul olduğu bir ortamda alttan alta hissedilebilecek bir erotizmin bile pek mevcut olmadığı göze çarpmaktadır. Kısacası Osman Hamdi'nin tablolarında gayet "uslu" bir ressam özelliklerini gösterdiğini söylemek mümkündür.

Bu maddeyi bir latifeyle bitirmek için, aile içinde aktarılmış olan ve çıplaklık meselesini Osman Hamdi'nin ressamlığı kapsamında değil de müzeci kimliğiyle ilgili olarak gündeme getiren bir anekdotu aktaralım:

> Osman Hamdi Maarif nazırlarından birine Müze-i Hümayun'u gezdirirken nazırın giderek yüzü asılmış. "Takıldığım şey, çıplak heykeller" diyerek, Müslüman ziyaretçilerin muhtemel tepkilerinden duyduğu endişeyi dile getirmiş. Osman Hamdi kısa bir müddet düşünür gibi yaptıktan sonra cevabı yapıştırmış: "Merak etmeyiniz efendim, peştemallar bulundurur, lüzumunda her birine sararız" demiş.

Kaynakça. (Salon de Péra, 1902: 21-22)

ÇİNGENELERİN MOLASI. *Osman Hamdi'nin 1867'de Paris'te düzenlenen dünya sergisinin Osmanlı seksiyonunda teşhir ettiği ve bugün kayıp olan tablosu.* » **PARİS SERGİSİ 1867**

ÇİNİ. *Pişmiş topraktan yapılmış ve üzeri sırla kaplanmış genellikle renkli, bazen motifli eşya ve özellikle duvar kaplamasında kullanılan muntazam şekilli levhalar.*

Çini, Osman Hamdi'nin tablolarında, özellikle de son dönemde yapmış olduklarında, çok sık rastlanan bir dekoratif unsur olarak göze çarpmaktadır.Çok kesin ve keskin bir şekilde olmasa

da ressamın çini kullanımını dört ayrı kategoride incelemek mümkündür. Bunların ilki, genellikle İznikle özdeşleştirilen, ama daha geç dönemlerde Kütahya'da da üretilen çini eşyadır. İkincisi, çiçekli motiflerle bezeli olarak kullanılan çinilerden oluşan dekoratif panolar ve bordürlerdir. Üçüncüsü, üzeri hat örnekleriyle süslenmiş çinilerden oluşan bordürlerdir. Nihayet dördüncüsü, herhangi bir motif içermeyen ya da çok baskın olmayan bir motifle süslenmiş ve genellikle büyük duvar satıhlarını kaplamak için kullanılan çinilerdir.

Birinci ve ikinci türdeki çinileri Osman Hamdi en çok erken dönem tablolarında kullanmıştır. Bunun basit bir nedeni vardır: 1879 tarihli *Kahve Ocağı*'ndan itibaren 1880'lere hakim olan üslubunda daha çok harem türü iç mekânlar resmettiğinden, çini tabak ve özellikle de motifli çini panoların varlığı çok daha olağan niteliktedir. *Kahve Ocağı*'nda hem İznik çini tabak, hem çini kaplı ocak, *Haremden* (1880), *Kuran Okuyan Kız* (1880), *Leylak Toplayan Kız* (1881), *Ayakta Genç Kız* (1884), *İftardan Sonra* (1886) gibi tuvaller Osmanlı iç mekânlarına has çini panoların kullanıldığı en iyi örnekler olarak göze çarpmaktadır.

Aynı türden çini kullanımının bir alt kategorisi, dinî nitelikli binalarda görülen ve genellikle daha çok bordür veya alınlık hâlini alan çinilerdir. *İki Müzisyen Kız* (1880) ve *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890) Yeşil Camiin bu tür bordürleri, ya da *Arzuhalci* ile *Tespih Çeken Mümin* (1905) isimli tuvallerin birincisinde Şehzade Mustafa Türbesinin, ikincisi ise Rüstem Paşa Camiinin çini alınlık panoları bu kullanımın tipik örnekleridir. *Keza Camiden Çıkan Sultan* (1887) tuvalinde de kapının dışı bezemelerinde çini bordürlere rastlanmaktadır.

Çini kitabelere gelince, bunları muhtelif cami ve türbe iç ve dış görüntülerinde rastlamak mümkündür. *Cami Kapısı* (1891), *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1903, 1908), *Kaplumbağalı Adam* (1906, 1907), *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890) gibi tuvaller bunun iyi birer örneğini oluşturmaktadır. Bir önceki motifli çini panolarıyla yazı bordürlerini bir arada kullanan bazı tuvaller ise özellikle vurgulanmayı hakeder: *Türbede Dua* serisine ait tuvallerin çoğunda Çelebi Sultan Mehmed Türbesindeki çinili ve yazılı mihrap ya da *Yaradılış* (1901) — ya da uydurulmuş ismiyle *Mihrab* — tuvalinde yer alan abidevî mihrap bu kategoriye girmektedir.

Ancak herhalde Osman Hamdi'yi en iyi tanımlayan ve büyük ölçüde Avrupa'daki ününü perçinleyen dördüncü kategorideki, yani düz veya belli belirsiz motifli renkli çini duvarlardır. *İlahiyatçı* (1902, 1907), *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1903, 1908), *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904), *Okuyan Genç Emir* (1905), *Kaplumbağalı*

Osman Hamdi'nin iç mekânlarında motifli çini pano örnekleri: *Kahve Ocağı* (1879), *Kuran Okuyan Kız* (1880), *İftardan Sonra* (1886) ve Arkeoloji Müzeleri'nde Çinili Köşk'te sergilenen çini örnekleri.

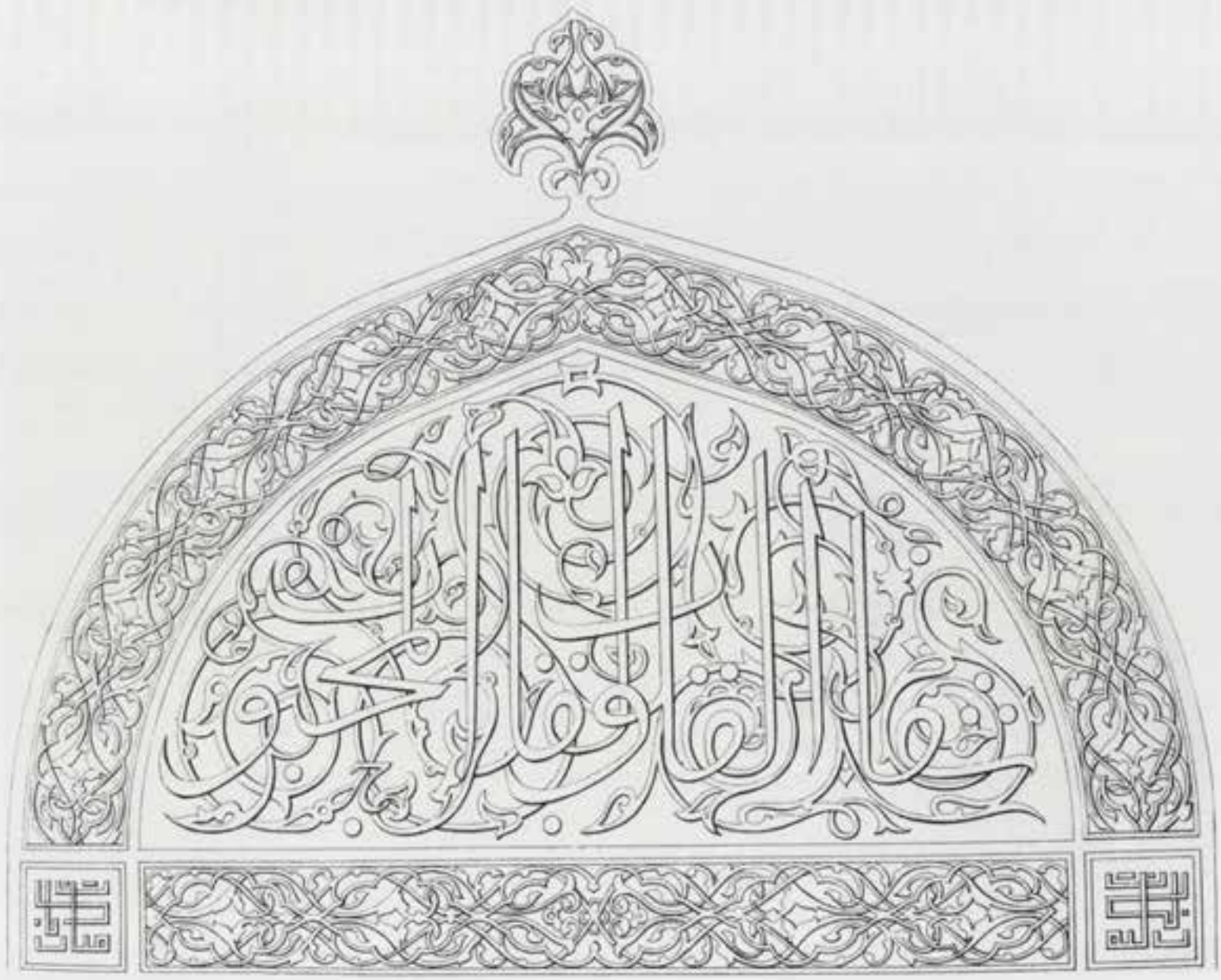
Osman Hamdi'nin tablolarında alınlık şeklinde motifli çini pano kullanımı: *Tespih Çeken Mümin* (1905), Arzuhalci, *Camiden Çıkanlar*.

Adam (1906, 1907) gibi tuvaller, yani 1902-1909 arasında Avrupa'da sergilenmiş olan neredeyse her tabloda mavi ve yeşil tonlarda bu tür çiniler kullanılmış, ressamın en çok dikkat çeken meziyeti olarak çoğu eleştirmenler tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Gerçekten de bu çini panolarıyla Osman Hamdi hem her zaman önemsediği gerçekçilik unsurunu yakalamayı bilmiş, hem de aynı şekilde meraklısı olduğu renk ve ışık oyunları için son derecede verimli bir alan oluşturmaktaydı. Buna ilaveten, çinilerin bazı kısımlarını dökük veya kırık göstererek gerçekçi tarzını bir köhnemişlik havası yaratmak için de kullanabilmiştir.

Bursa'da Muradiye külliyesinde Şehzade Mustafa Türbesi dış pencere alınlığındaki çini alınlık, 1560. Louis Parvillée, *Architecture et décoration turques au XV^e siècle*, Paris, Veuve A. Morel, 1874, levha 42. Bu alınlık bugün yerinde değildir.

Osman Hamdi'nin tablolarında yazılı çini pano kullanımı: Bursa'daki Yeşil Camiin üst katındaki pencerede yer alan kitabenin *Kaplumağalı Adam*'daki (1906) görüntüsü.

Osman Hamdi'nin tablolarında yazılı çini pano kullanımı: Bursa'daki Yeşil Camiin üst katındaki pencerede yer alan kitabenin *Kaplumağalı Adam*'da (1907) ve *Usul-i Mimari-i Osmani*'de (Edhem Pacha, Marie de Launay, Pierre Montani, Boghos Chachian ve Maillard, *Usûl-ı Mimarî-i Osmânî. L'architecture ottomane. Die ottomanische Baukunst*, İstanbul, 1290/1873, levha XV) görüntüsü.



Osman Hamdi'nin tablolarında yazılı çini pano kullanımı: Bursa'daki Yeşil Camiin üst katındaki pencerede yer alan kitabenin Parvillée'nin rölövesinde (Louis Parvillée, *Architecture et décoration turques au XV^e siècle*, Paris, Veuve A. Morel, 1874, levha 21) ve bugünkü görüntüsü (Eylül 2010)

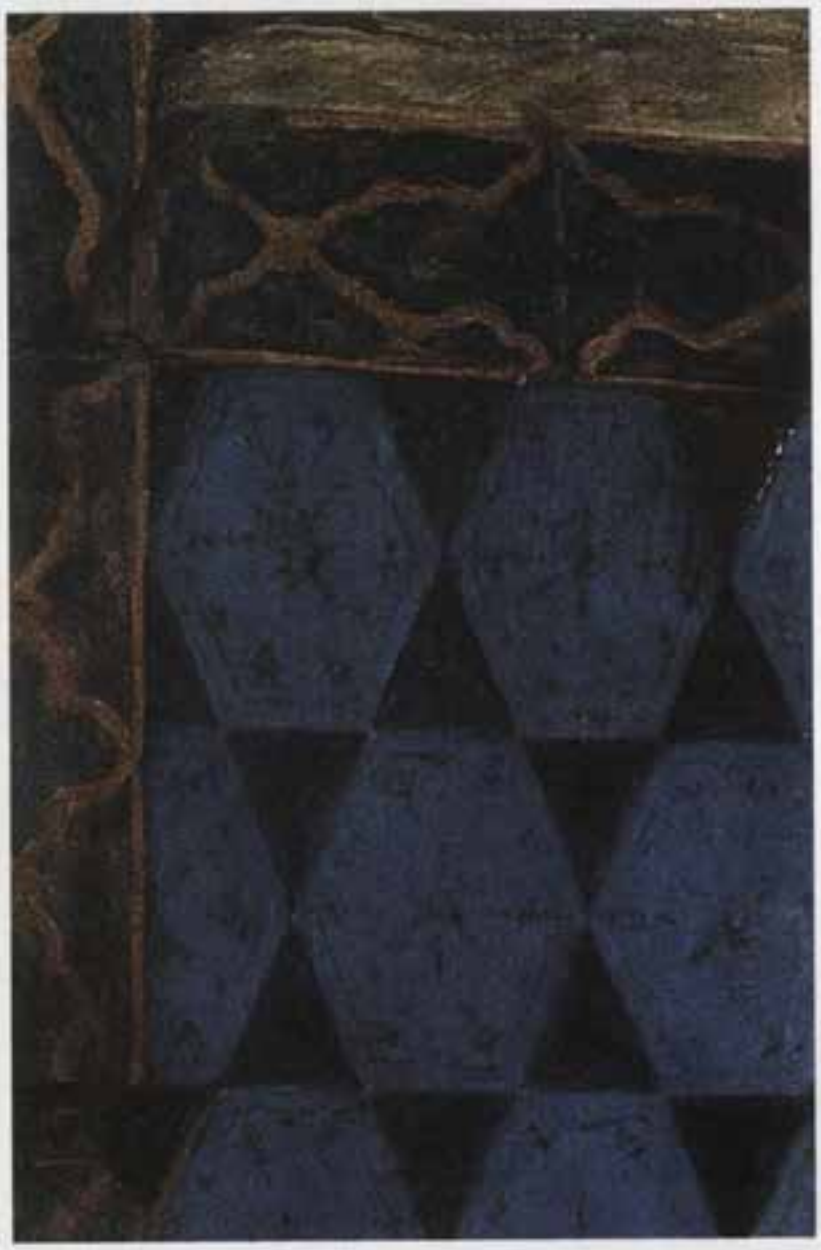
1

2

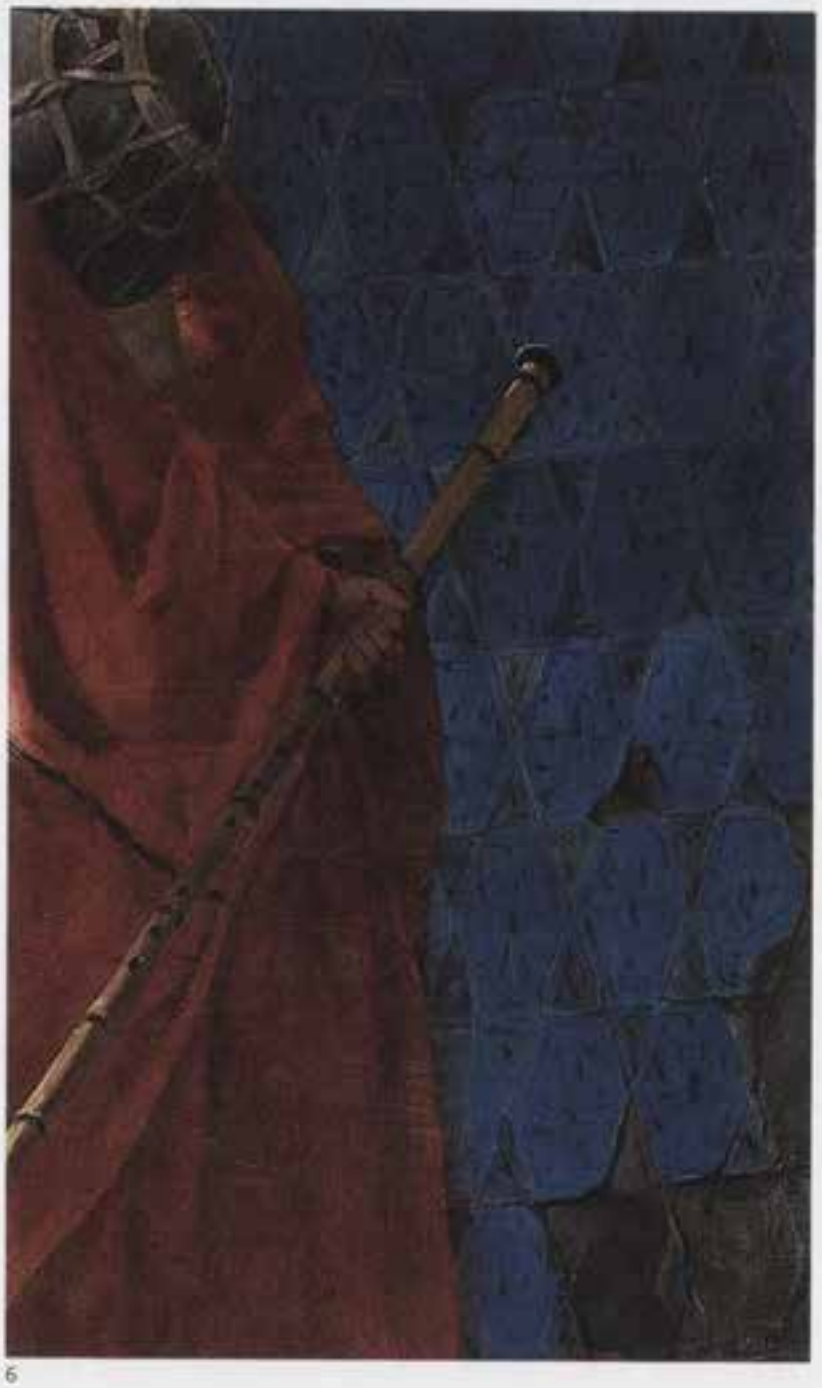
1. İki Müzisyen Kız (1880)
2. Okuyan Genç Emir (1905)
3. Kuran Tilaveti
4. İlahiyatçı (1902)
5.-6. Kaplumbağalı Adam (1906, 1907).

3

4



5



6

ÇİNİLİ KÖŞK. *Hicri 877 (1472-1473) senesinde Saray-ı Cedid (Topkapı Sarayı) bahçesinde inşa edilen, 1875'ten sonra Müze-i Hümayun'a tahsis edilmiş olan kasır.*

Konstantinopolis'in Osmanlılar tarafından alınmasından yirmi yıl sonra, bugün Topkapı Sarayı olarak bilinen Saray-ı Cedid (Yeni Saray) kompleksinin oluşmaya başlamasından da on yıl kadar sonra inşa edilen Çinili Köşk, Sırça Saray adıyla da anılmıştır. Binanın kullanımı konusunda pek bir bilgi bulunmamakla beraber, 999 (1590-1591) yılında III. Murada tarafından meşhur Tavuslu Çeşme'nin eklendiği, 1737'de bir yangından zarar gördüğü, gördüğü tamirin de bazı özelliklerini bozduğu bilinmektedir. Özellikle bugün ön cephede yer alan revağın bu tarihte eklendiği bilinmekte, daha önce bulunan eğimli çatının da kaldırıldığı tahmin edilmektedir. Bu binanın en büyük özelliği, hem dış cephesinde, hem iç duvarlarda bulunan renkli çinilerinin yarattığı etkidir.

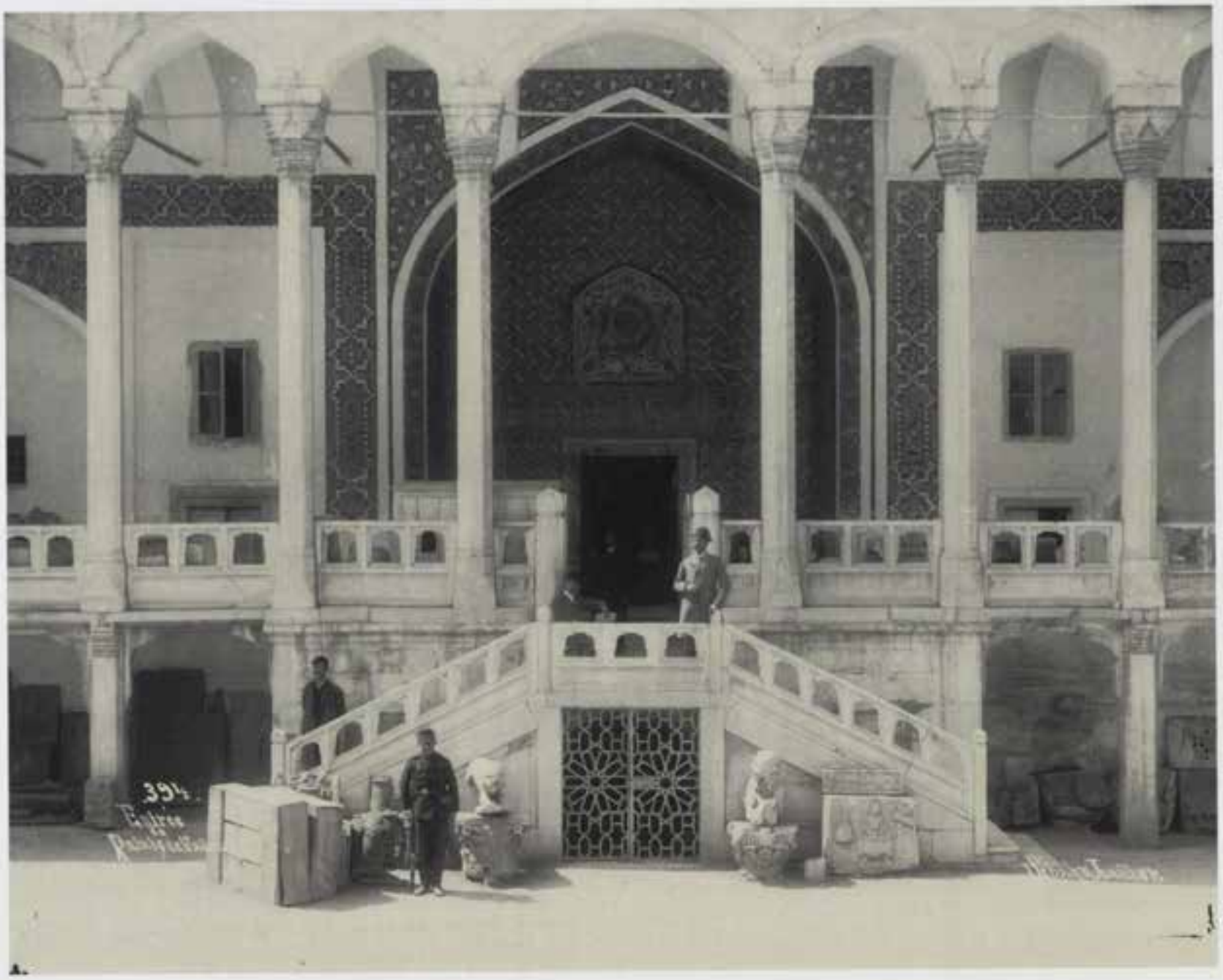
Çinili Köşk'ün müze olarak kullanılması için ilk adım, 1875 yılında atılmıştır. O zamana kadar silah deposu olarak kullanıldığından Cebehane olarak da bilinen Topkapı Sarayı birinci avlusundaki Aya İrini kilisesi ilk müzehane olarak kullanılmış, eserler orada gelişi güzel stoklanmıştı. 1872 yılında Ahmed Vefik Efendi tarafından müze müdürlüğüne getirilen Philipp Anton Dethier isimli Alman, müzenin koleksiyonlarının Aya İrini'ye sığamadığından şikâyetle 1874 yılının başında dönemin Maarif Nazırı Ahmed Cevdet Paşa'ya sıkıntısın arz etmiş, yeni bir mekân bulunması konusunda yardımını istemişti. Mart ayında ise Ahmed Cevdet Paşa, Çinili Köşk'ün bu işe tahsisi konusunda padişahın onayını aldığını müjdelemişti.

Bu tarihten itibaren müze statüsüne getirilen Çinili Köşk esaslı bir tamirden geçirilmişti. Ancak Montereano adındaki Rumen bir mimara havale edilen bu iş, binanın özgünlüğüne hiç saygı gösterilmeden, hatta bazı unsurlarına büyük zarar vererek gerçekleşmişti. Çinilerin önemli bir kısmı bozulmuş ve örtülmüş, iç bölmelere müdahale edilmiş, revağa içeriden ulaşan merdivenler kapatılıp dışarıya bir merdiven eklenmişti. Aslında mesele bir bakıma çözümsüzdü: Kendisi tarihi bir eser olan bir binanın başka eserleri korumak için müze hâline getirilmesinin bu tür çelişkilere yol açması kaçınılmazdı. Asıl sorun, Osmanlı idarecileri tarafından Çinili Köşk'ün henüz gerçek mânâda bir tarihi eser olarak akgılanmamasıydı.

Tamiratın bitip eserlerin nakli altı sene kadar sürmüştü: Müze ancak 16 Ağustos 1880 günü törenle açılmıştı. Ancak bütün bu gayretin arkasındaki Déthier, elde ettiklerinden pek istifade edemeden Mart 1881'de ölmüştü. Altı aylık bir tereddütten sonra Osman Hamdi bu göreve getirilmişti: 1881'de müdürlüğüne tayin edildiği kurum, bu binadan ibaret olan ve daha çok bir depoyu andıran son derecede mütevazı bir müzeydi.

Çinili Köşk'teki koleksiyonların ilk kataloğu 1882'de Salomon Reinach'ın tasnif çalışması sayesinde çıkmıştı. Reinach'tan sonra yapılan düzenlemeyle yazıtların çoğu binanın bodrum katına indirilmişti. Temmuz 1885'de ise binanın bir kez daha tamire alınmasına karar verilmiş, müze bu nedenle 3 Ağustos günü kapatılmıştı.

Ancak bu tür kısa vadeli tedbirler meseleyi çözmeye yeterli değildi. Müzenin koleksiyonları Çinili Köşk'e sığamıyor, yeni bir mekân ihtiyacı her gün biraz daha c iddi bir şekilde hissediliyordu. Ödeneklerin ve imkânların çok kısıtlı olduğu bir ortamda da bir türlü bu yönde bir adım atılamıyordu. Sorunu çözen, 1887'de Sayda'da keşfedilen ve Osman Hamdi'nin hemen yerinde kazarak İstanbul'a getirdiği lahitler oldu. Bu denli zengin ve ilgi çekici bir buluşun yarattığı heyecanla ve bu lahitlerin anında yarattığı mekân sorunuyla birlikte, Çinili Köşk'ün karşısında yeni bir binanın inşası için gereken kararlar alınabilmişti. 1887 yılının Eylül ayında başlayan inşaat, İstanbul'un meşhur mimarı ve aynı zamanda Sanayi-i Nefise mimarlık hocası Alexandre Vallauri'ye havale edilmişti. Dört seneden biraz daha kısa bir müddet içinde inşaat tamamla-



Çinili Köşk'ün girişi, yakl. 1900. Fotoğraf, Sébah et Joaillier. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° 9344. Bu fotoğrafta revakın önüne inşa edilmiş olan merdiven görülmektedir.

Çinili Köşk'ün revakı ve antik heykeller, yakl. 1900. Fotoğraf, Sébah et Joaillier. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° 9256.

narak bugünkü Arkeoloji Müzelerinin nüvesini oluşturan Luhud (Lahitler) Müzesinin 13 Haziran 1891 tarihinde resmi açılışı gerçekleştirildi.

Yeni binanın açılması Çinili Köşk'ün devre dışı bırakılması anlamına gelmiyordu. Adından da anlaşılacağı gibi yeni bina easasen Sayda lahitleri için düşünülmüş ve tasarlanmıştı; dolayısıyla müzenin geri kalan koleksiyonlarının önemli bir kısmının Çinili Köşk'te sergilenmeye devam etmesi gerekiyordu. Ocak 1893'te Osman Hamdi'ye yardımcı olmak ve özellikle yeni bir katalog hazırlamak üzere Fransız hükümeti tarafından İstanbul'a tayin edilen André Joubin'e, Çinili Köşk'teki eserlerin sorumluluğu verilmişti. Oysa Joubin'in her iki binanın kullanımı konusunda son derecede eleştirel bir bakışı vardı. Yeni binanın sadece Sayda lahitlerini düşünerek tasarlandığını, gelecek olan yeni eserler için hiçbir tedbir alınmadığını düşünüyordu. Çinili Köşk'ün hâli ise içler acısıydı. Fransız Eğitim Bakanlığına yazdığı bir raporda durumu özetliyordu:

> Buraya geldiğimde Çinili Köşk İstanbul'un Kapalıçarşısındaki bir dükkâna benziyordu: farklı stillerdeki yapıtlar üst üste yığılmış, ya da karmakarışık bir şekilde duvarların önüe atılmıştı. Binanın planının müsaade ettiği kadarıyla bunları stil ve dönemlerine göre tasnif etmeye çalıştım.

Gerçekten de önemli bir sorun, binanın ortadaki haç şeklindeki sofası ve ona açılan dört odanın oluşturduğu yerleşim planıydı. Joubin bu özelliğe uyarak eserleri gruplamayı başarmış, birbirini takip etmeyen odalarda kronoloji konusunda zorlanmıştı:

> Çinili Köşk artık beş odaya bölünmüştür. Ortadaki büyük oda Yunan ve Roma heykellerini barındırıyor. Buna açılan küçük odalardan biri küçük objelere, brozlara ve pişmiş topraklara; diğeri Kıbrıs eski eserlerine; üçüncüsü Hitit ve Himyari objelerine; sonuncusu ise Bizans heykellerine ayrılmıştır. Heykel ve kabartma-

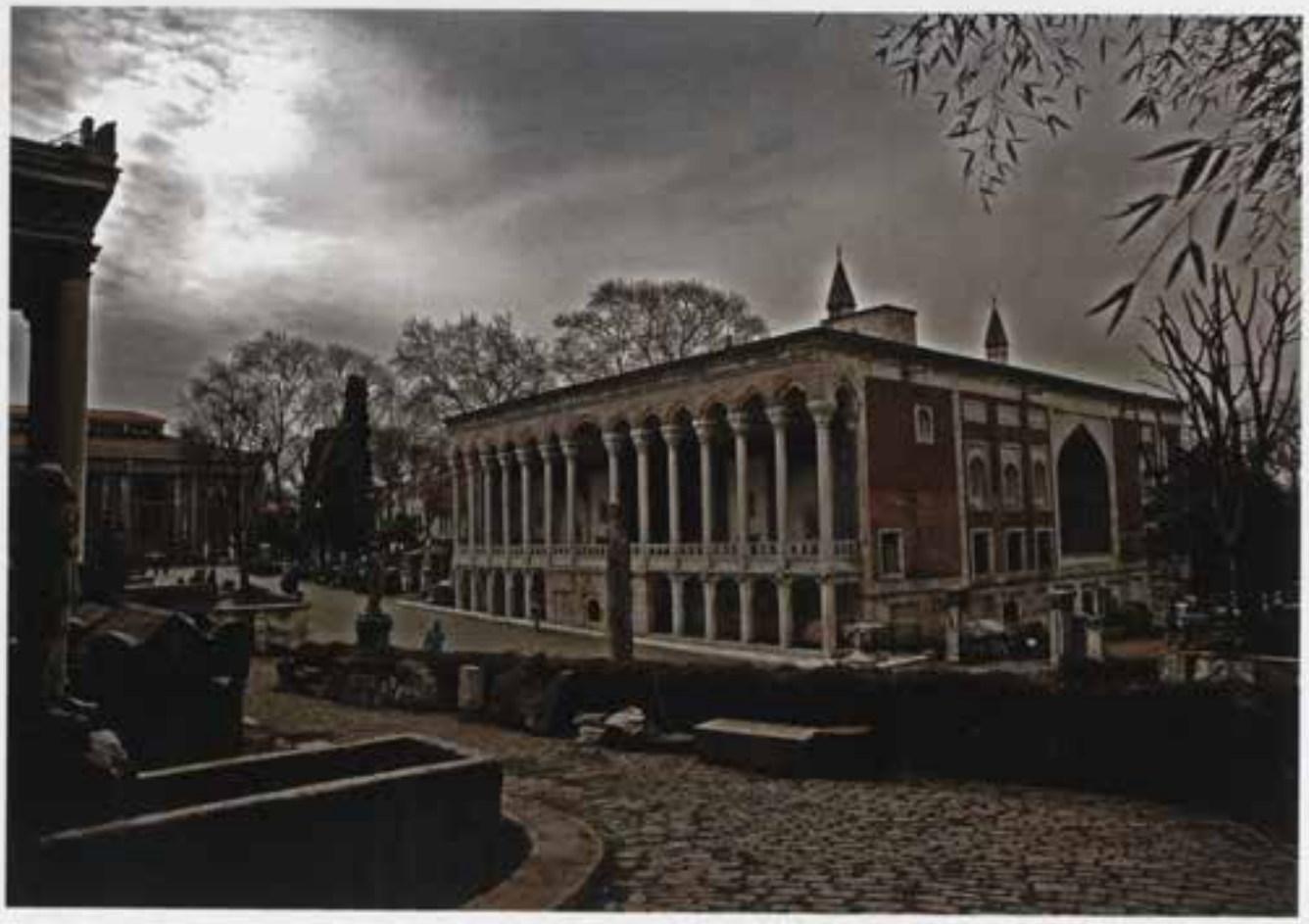
Çinili Köşk, 1905 civarı. Kartpostal, Max Fruchtermann. Yazarın koleksiyonu.

lar ortaya çıkarılıp bazalara oturtulmuştur; bronzlar ve pişmiş topraklar metodik bir şekilde vitrinlere yerleştirilmiştir; Kıbrıs eserleri ise yetersiz yerden dolayı hâlâ düzensizdir.

Çinili Köşk'ün bugün olduğu gibi binayla tutarlılık gösteren İslam ve Osmanlı eserlerinin korunduğu bir müzeye dönüşmesi çok daha geç bir tarihte olmuştur. Müze ilk önce 1939'te kapatılmış, ardından da 1953'te Fatih Müzesi olarak tekrar açılmış, ardından da İslam, Türk ve Osmanlı çini ve keramik objelere ayrılmış bir mekâna dönüşerek 1981 yılında Arkeoloji Müzelerine bağlanmıştır.

Kaynakça. (Dethier, 1881: Ek 1-3), (Reinach, 1882), (Reinach, 1891: 35-38, 120, 203, 546-547), (Caillard, 1900), (Koçu, 1944-1973: 4021-4031), (Ayverdi, 1961: 736-755), (Eldem, 1968-1974: I, 61-79), (Eldem ve Akozan, 1982: 11-12), (Cezar, 1995: 237-243), (Eyice, 1994), (Crest, 2009: 83-88).

ÇOCUK. *Genellikle bebeklik ile ergenlik arasındaki döneminde insan yavrusu; akrabalık ilişkisi olarak bir anne veya babanın soyundan gelen kişi.*



İstanbul Arkeoloji Müzeleri kompleksi içinde Çinili Köşk, Ağustos 2010.

Osman Hamdi'nin iki evliliğinden toplam beş çocuğu olmuştur: ilk evliliğinden Fatma (yakl. 1868-1937) ile Melek (yakl. 1871-?), ikinci evliliğinden ise Leyla (yakl. 1880-1950), Edhem (1882-1957) ve Nazlı (1893-1958).

Pek tabii olarak bu çocuklarının varlığı muhtelif şekillerde tablolarına yansımıştır. Her şeyden önce çocuklarından bazılarının çocukken portrelerini yapmıştır. İlginç bir şekilde bu durum sadece son üç çocuğu olan Leyla, Edhem ve Nazlı'yı ilgilendirmekte, bildiğimiz kadarıyla daha önceki çocuklarının hiçbirinin çocukluk portresi bulunmamaktadır. Tespitlerimize göre Leyla'nın bir tek 1891 tarihli (yaklaşık 11 yaşında) bir portresi vardır. Edhem'in ise iki adet çocukluk portresi mevcuttur: 1894 ve 1897 tarihlerini taşıyan bu iki tablo, oğlunun

Çocuklarının genç veya yetişkin yaştaki tabloları daha az sayıdadır: Edhem'in 1907 tarihli (25 yaşında), bir de Nazlı'nın 15 ve 18 yaşında yukarıda zikredilen tabloları bunların tespit edebildiğimiz nadir örnekleridir. Ona mukabil, gerçek mânâda portre olmasa da, Osman Hamdi'nin çocuklarını model olarak kullanmış olduğu birkaç tuvali saymak gerekir. Edhem bunların ikisinde yer almaktadır: 1905 tarihli *Okuyan Genç Emir* ve 1908 tarihli, halk arasında *Silah Taciri* adıyla bilinen *Keskin Kılıç*. Bundan başka bir de *Mihrab* adıyla ünlenen ama aslında Osman Hamdi'nin *Yaradılış* (1901) adını vermiş olduğu meşhur tabloyu

Osman Hamdi, *Köylü Çocuğu*,
imza ve tarih yok.
Tuval üzerine yağlı boya,
41 x 34 cm.
Sakıp Sabancı
Müzesi koleksiyonu,
env. 200-0145-OHB

Osman Hamdi, *Halıcı Acem*, 1888. Ayrıntı.
Alte Nationalgalerie, Berlin, env. AI 420,
© Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte.

12 ve 15 yaşlarında yapılmıştır. Kızı Nazlı'nın ise bilinen dört portresi bulunmaktadır: Bunların biri tarihsiz olmakla birlikte yaklaşık on yaşında göründüğünden 1903 veya 1904 senesine tarihlendirilebilir; diğerleri ise 1904, 1908 ve 1909 tarihlerini taşımakta, dolayısıyla Nazlı'nın 11, 15 ve 16 yaşındaki hâlini resmetmektedir.

eklemek gerekir. Bugüne kadar bu tabloda karısını resmettiği söylenmişse de, aslında mihrabın önünde duran ve *Yaradılış* adını anlamlandıran hamile kadının karısı değil, 1 Mayıs 1902'de Nimet adında bir kız çocuğu doğuracak olan kızı Leyla olduğu kesin gibidir.

Osman Hamdi'nin portresini yapmış olduğu çocukların arasında kendi çocuğu olmayıp yakın akrabası olan birkaç kişi vardır. Bunların kendisine en yakın olanı kızı Leyla'dan olan torunu Nimet'tir. *Kurdeleli Kız* adıla bilinen tarihsiz tuval, Nimet'in 6-7 yaşındaki hâlini gösterdiğine göre tahminen 1907 veya 1908'e tarihlendirilebilir. *Küçük Kız* adıyla bilinen ve beyaz giymiş iki yaşlarında bir kız çocuğunu resmeden tablonun ise Nimet olabileceği, dolayısıyla da 1904 civarında yapılmış olduğunu söylemek mümkündür.

Daha uzak akrabaları arasında en sık resmettiği çocuk, kuzeni (dayısının oğlu) Tevfik'in kızı Tevfika olmuştur. 1871'de doğan Tevfika'nın on bir (1882) ve on beş yaşlarında (1886) toplam üç portresi bilinmektedir. Bu kategori altında bir de yeğenleri Mübarek (kardeşi İsmail Galib'in oğlu) ile Süleyman'ı (kardeşi Halil Edhem'in oğlu) saymak gerekir. Tevfika gibi 1871 civarında doğmuş olan Mübarek, 1884 tarihli portresinde Viyana'da okumakta olduğu meşhur Theresianum okulunun üniformasını giymiş olarak görünmektedir. 1890'de doğmuş olan Süleyman ise 1905 yılında, yani on beş yaşında amcasına poz vermiştir.

Bütün bu akraba çocuk tabloları arasında Halil İbrahim İper koleksiyonunda bulunan imzasız ve tarihsiz küçük bir eser özellikle ilginçtir, zira resmedilen kişinin Osman Hamdi'nin kardeşi Halil Edhem, yani gerçek adıyla Halil Nesib olduğu söylenmektedir. Tablodaki çocuğun takriben yedi-sekiz yaşında olduğu düşünülürse, eğer söz konusu olan gerçekten Halil Nesib ise, bu çalışmanın 1868 civarına, yani Osman Hamdi'nin Paris'ten dönüşüne tarihlendirilmesi, dolayısıyla

Osman Hamdi, *Cami Kapısı*, 1891. Detay, © University of Pennsylvania Museum.

Osman Hamdi'nin kızları Fatma (solda) ve Melek (sağda), yakl. 1878. Pascal Sébah fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

da Osman Hamdi'nin bilinen ilk aile portresi olarak telakki edilmesi gerekir.

Osman Hamdi'nin ailesi dışında kalan birkaç çocuğun da portreleri bulunmaktadır: 8 Şubat 1882 tarihli *Fesli Çocuk* ile her ikisi tarihsiz ve imzasız olan *Köylü Çocuğu* ve *İtalyan Kızı*. Buna ilaveten de bazı tablolarda resmedilen sahnenin bir yerinde çocuklara rastlamak mümkündür. Bu örneklerin arasında herhalde en ilginci, *Halıcı Acem* tablosunda yer alan ve halıları seyreden Avrupalı ailenin kırmızı şapka giymiş küçük kızıdır. Burada ilginç olan nokta, Doğulu karakterlerle tezat oluşturan küçük kızın kıyafetinin aslında Osman Hamdi'nin kendi çocuklarının kıyafetinden pek de farklı olmadığıdır. Zaten *Gezintideki Kadınlar* tablosunda da kalabalık kadın grubu içinde bulunan ve ferace ile yaşmak yerine tamamen alafranga tarzda bir elbise giymiş olan küçük kız, bu tür çocuk giyiminin Osmanlı eliti içinde ne derecede yaygın olduğunu göstermektedir. Daha mütevazı, hatta halkın içinden çıkmış denebilecek çocuklar ise *Cami Kapısı* tablosunda bulunmaktadır. Pennsylvania Üniversitesi Müzesi'nde bulunan bu tabloda cami kapısının önündeki kalabalığın arasında merdiven oturmuş bir oğlanla onun yanında ayakta duran biraz daha büyük bir kız bulunmaktadır. Bu iki çocuğun mütevazı görünümleri bir yana bırakılırsa en ilginç özellikleri açık bir şekilde seyirciye bakmaları, yani bir bakıma fotoğrafçının kamerasının objektifine gözlerini dikmiş gibi temsil edilmiş olmalarıdır. Osman Hamdi'nin başka hiçbir tablosunda rastlanmayan bu durum, genellikle hiç ortaya çıkarılmayan sahne/ressam ve sahne/seyirci ilişkisinin bariz bir şekilde gösterildiği çok ilginç bir örnektir.

Nihayet, Osman Hamdi'nin tablolarının arasında çocuk temasının örtülü ve gayet karanlık bir şekilde ele alındığı iki tuval, 1903 ile 1908 yıllarında iki versiyonunu yapmış olduğu *Çocuklar Türbesinde Derviş* isimli tablolardır. Ancak bu iki tab-

Osman Hamdi, *Gezintide Kadınlar*, 1887. Detay, Yapı Kredi Bankası koleksiyonu.

Osman Hamdi, *İtalyan Kız*, tarih ve imza yok. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Osman hamdi, *Küçük Kız*, tarih ve imza yok. 73 x 50 cm. Özel koleksiyon. Resimdeki küçük kızın torunu Nimet olma ihtimali yüksektir.

lonun önemi ve içerdikleri ayrıntının zenginliği nedeniyle ayrı bir madde olarak incelenmeleri daha doğru olacaktır.

Kaynakça. (Cezar, 1971: 97, 101, 103, 169, 171, 175, 195, 241, 245, 265, 295, 313, 361, 415, 437, 509, 511), (Cezar, 1995: 679-681, 684, 686-687, 690, 699-700, 705, 712-713, 716, 722, 726, 734, 748, 751-752, 760).

ÇOCUKLAR TÜRBESİNDE DERVİŞ.

Osman Hamdi'nin 1903 ve 1908 senelerinde iki versiyonunu yapmış olduğu ve genellikle Şehzadeler Türbesinde Derviş *ya da* Şehzadeler Türbesi *adıyla bilinen tablo.*

Çocuklar Türbesinde Derviş olarak adlandırdığımız tablo ilk defa olarak 1903 Paris Salonunda 876 numarası altında sergilenmiştir. Bu tablo bugün Paris'teki Musée d'Orsay'de 20736 envanter numarası ve *Vieil homme devant des tombeaux d'enfants* (*Çocuk mezarlarının önünde ihtiyar adam*) adıyla muhafaza edilmektedir. Serginin kataloğunda Fransızca *Derviche au turbey des enfants*, İngilizce ise *Dervish at the children's tombs* adlarıyla takdim edilen bu tuvalin bugün kullanılagelen isminin *Şehzade(ler) Türbesinde Derviş*, ya da sadece *Şehzade(ler) Türbesi* olarak biliniyor olması bir hata olmakla beraber, nasıl oluştuğu kolaylıkla anlaşılabilen türden bir hatadır. Osman Hamdi'nin tabloda kullanmış olduğu dekor, Şehzade Camiinin haziresinde bulunan Bosnalı Damad İbrahim Paşa'nın (yakl. 1550-1601) türbesinin içi ve özellikle burada yer alan paşanın iki çocuğunun sandukalarıdır. Dolayısıyla iki sandukanın şehzadelere ait olmadığı ve türbenin herhangi bir şehzadeyle alâkası olmadığı halde tabloya "şehzade türbesi" adının yakıştırılması sadece söz konusu türbenin Kanuni Sultan Süleyman'ın iki oğlunun türbelerinin bulunduğu Şehzade Camii haziresinde bulunuyor olmasından kaynaklanmıştır. Üstelik bu hatanın epey eskiye dayandığı da anlaşılmaktadır. 1915'teki kitabında Lucy Garnett bu tablodan bahsederken *Tomb of Shahzadé* (*Şehzade Mezarı*) demektedir. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* ise ilginç bir şekilde bu tabloyu 1912'de yayımladığında Fransızcasını aslına uygun (*Dans le turbé des enfants*), ama Türkçesini değiştirerek vermiştir (*Şehzade Türbesinde*).

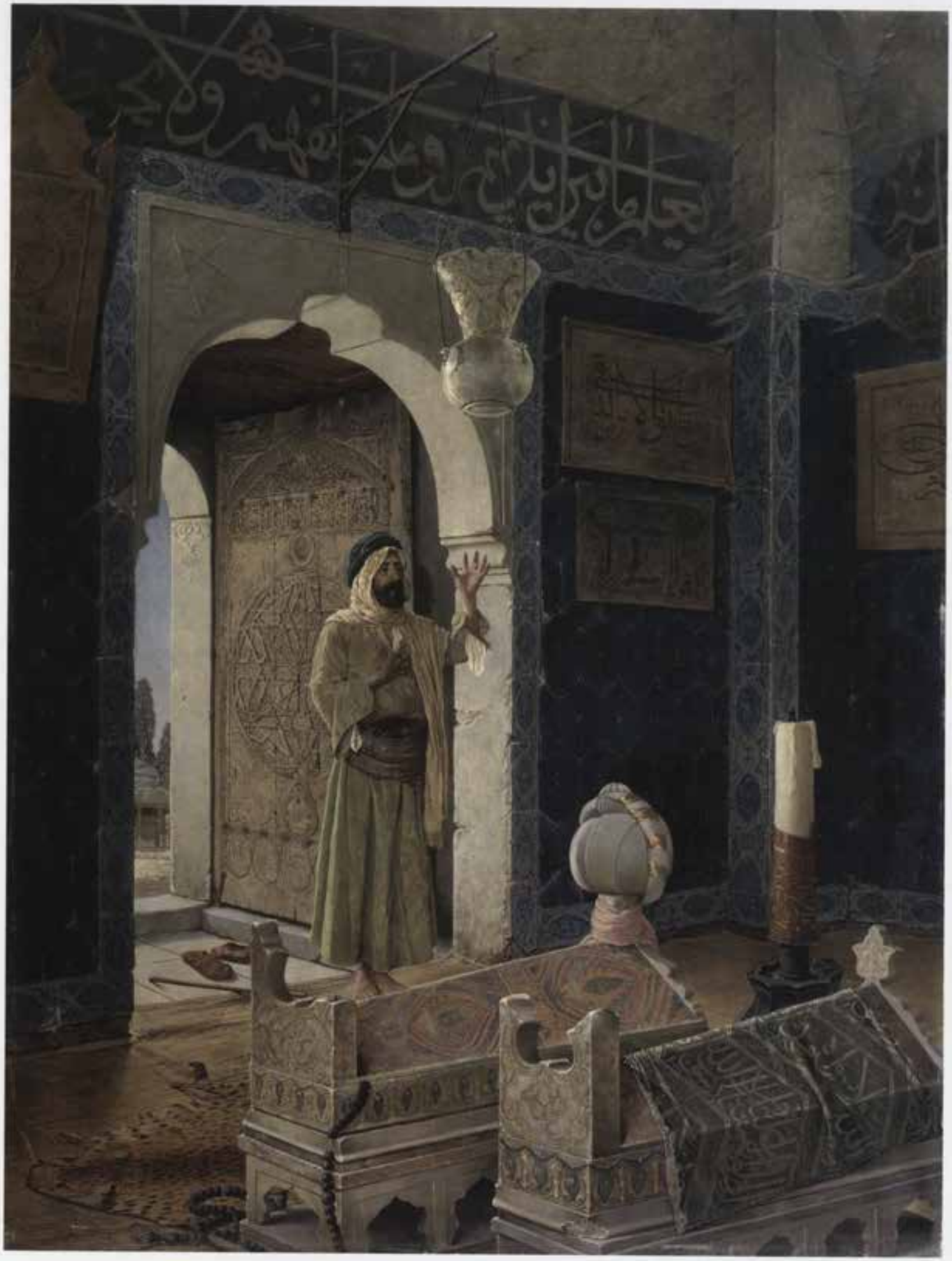
Bu basit maddi hatanın ötesinde daha vahim bir yanlışlık, bu tablonun adının yoruma dayalı bir şekilde değiştirilmesidir. Bunun en iyi örneği, Wendy K. Shaw'ın bu tabloyu Gunsel Renda yönetimindeki Türk resim tarihi konusundaki bir kitapta daha önce yapılmış olan bir hataya dayanarak *Mausoleum Keeper* (*Türbedar*) olarak adlandırmasıdır. Bu tablo hiçbir yer ve zamanda bu isimle anılmadığı ve kapıda görünen kişinin türbedar değil de derviş olduğu bu kadar vurgulandığı halde bu tür bir hata mânâ kayması içerdiğinden özellikle tehlikelidir. Nitekim Shaw'un *Türbedar* ismine dayalı yorumlamasında bu tablo, Osman Hamdi'nin Müze-i Hümayun başındaki görevinin bir metaforu olarak görülmeli, Müze müdürü/koruyucusu ile türbedar/türbe bakıcısı arasındaki, hatta Sayda lahitleriyle türbedeki iki sanduka arasındaki parallellik bunun bir işareti olarak anlaşılmalıdır. Oysa kapıdaki kişinin türbedar olmayıp derviş olduğu anlaşıldığı anda varsayılan bu metaforun bir ayağı ortadan kalkmaktadır.

Tablonun genel tasvirine gelince, yukarıda bahsedilen Bosnalı Damad İbrahim Paşa'nın iki çocuğunun sandukalarının bulunduğu bir türbenin kapısında Osman Hamdi'nin kendini model olarak kullandığı bir derviş, eşikte terliklerini ve değneğini bırakmış, sağ elini göğsüne koymuş ve sol elini açık olarak havaya kaldırmış bir şekilde sandukalara bakarak ayakta durmaktadır. Tablonun en önemli iki unsuru olan derviş ile sandukalar konusunda ressamın gösterdiği özeni, kendini bu pozda gösteren çekilmiş bir fotoğraftan ve iki sandukanın yapılmış bir etüdünden anlamak mümkündür.

Sandukalar bu kadar belirgin olmalarına karşın türbenin ilham kaynağı tespit edilememiştir. Kapı aralığından türbenin bulunduğu hazirenin içinde benzer ikinci bir binanın varlığı sezilmektedir. Türbenin içi, çiçek motifli çinilerden oluşan bordürlere çevrili koyu mavi renkte iri altıgen çinilerle kaplıdır. Üst seviyede ise duvarlar boyunca dolaşan çini kitabede Ayete'l-Kürsi'nin (Bakara 2:255) yer aldığı anlaşılmaktadır. Tabloda görünen kısmına ayetin يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ (ya'lemu mâ beyne eydîhim ve mâ halfehum ve lâ yuhîtûne): "O, önlerindekini ve arkalarındakini bilir" sözleri rastlamaktadır. Türbenin kapısı, Karaman İbrahim Bey imaretine ait olup bugün Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde 248 envanter numarası altında korunan ahşap kapı kanadıdır.

Mekânın içinde çok sayıda yazı levhası bulunmaktadır. Kapının seyirciye göre solunda Osman Hamdi'nin sıkça kullandığı türden bir hilye yer almaktadır. Sağında ise iki adet levha bulunmaktadır. Bunların üstte olanında, kırık bir çerçeve içinde, Osman Hamdi'nin gene sıklıkla muhtelif şekillerde kullandığı وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ (ve mâ tevfîkî illâ billah): "benim başarım ancak Allah iledir" (Hûd 11:88) yazısı, altındakinde ise besmelenin altında وَهُوَ الْغَفُورُ ذُو الرَّحْمَةِ (ve hüve'l-gafûru zu'r-rahme): "ve O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır" ifadesi yer almaktadır. وَرَبُّكَ الْغَفُورُ ذُو الرَّحْمَةِ (ve rabbuke'l-gafûru zu'r-rahme): "ve senin Rabbin rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır" (Kehf 18:58) ifadesinden uyarlanmış olan bu yazıyı Osman Hamdi birçok tablosunda yazı levhalarında kullanmıştır. Dikkat çeken bir küçük ayrıntı ise, üstteki yazı levhasında küçük bir "Hamdi" ibaresiyle ressamın arada sırada yapmayı sevdiği gibi gizli bir imzasını iliştirmiş olmasıdır.

Sağ taraftaki duvarda da iki levha olduğu anlaşılmakla beraber, ne olduklarını anlamak biraz daha zordur. Üst taraftakinin sadece son üç harfi (elif-nun-kef) görüldüğünden, Arapça "senin" mânâsına gelen ekle biten bir kelimeyle sonlanan bir yazı olduğunu tahmin etmek dışında ne olabileceğini anlamak hemen hemen imkânsızdır. Alttakinde ise çok daha fazla ayrıntı yakalamak mümkündür. Tuğra şekil verilmiş bir tekke yazısı olduğu anlaşılan bu levhanın sol alt köşesinde Osman Hamdi gene oyun oynamış, kendini hattat konumuna getirir



Osman Hamdi, Çocuklar Türbesinde Dervis, 1903. Tuval üzerine yağlı boya, 202 x 150,7 cm. Musée d'Orsay, Paris, env. 20736. Fotoğraf: Réunion des musées nationaux.

gibi "Osman Hamdi 1318" ibaresini kondurmuştur. Bu tür bir bağlamda Hicri tarih olması beklenirse de 1318 Rumi takvimde 1902-1903'e tekabül ettiğinden Osman Hamdi'nin bu şekilde tarihlendirdiğini tahmin etmek herhalde doğru olacaktır. Levhanın sol üst köşesinde ise "Ya Hazret-i Hacı Bayram Ve[lî] [Bektaşî?]" ya da "Ya Hazret-i Hacı Bayram ve Bektaş" gibi bir ibare seçilmektedir. Bu durumda, tuğra şeklinde yazının "kuddise sirruhu" ile biten ve muhtemelen alt tarafta seçilen "rı" ve "mim" harflerinden dolayı Hacı Bayram Veli'nin adını zikreden bir yazı olduğu kuvvetle muhtemeldir.

Tablonun geri kalan unsurları Osman Hamdi'nin sıkça kullandığı türden İslam/Osmanlı kültürüne ve özellikle dinî ritüellere ait eşyadan oluşmaktadır. Sandukanın üzerindeki ayetli örtü, bir adet iri şamdan, sandukanın birinin ayağına dolanmış çok iri bir tespih, kapının alınlığından sarkıtılmış bir kandil, zemini kaplayan bir hasır ve onun üzerine atılmış bir leopar postu. Dikkat çekici bir ayrıntı da türbenin sağ üst köşesini sarmış olan örümcek ağlarıdır. *Kaplumbağalı Adam* tablosunda da kullanmış olduğu bu simgeyle Osman Hamdi, kırık ve dökük çinilerle de perçinlenen bir eskilik, bakımsızlık hissini yaratmıştır.

Aynı tablonun 1908 tarihli ikinci versiyonu ilkiyle çok az sayıda farklılıklar göstermektedir. Her şeyden önce ebad çok küçülmüştür: 1908 tablosu neredeyse ilkinin dörtte biri kadardır. Yazı levhalarında da ufak tefek değişiklikler olmuştur: Tuğralı yazı gitmiş, onun yerine "mâ tevfikî" gelmiş, onun boşalttığı yere de büyük bir "Muhammed" levhası getirilmiştir. 1908 versiyonu 1909 yılında Londra'daki Royal Academy yıllık sergisinde 245 numarası altında sergilenmiştir.

Bu tabloların arkasında bir mânâ veya simge aranması gerekip gerekmediği ucu açık bir meseledir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bu yorumlamalar "niyet okuma" riskini taşımakta, zorlama bir hal alabilmekte, hatta insanların eserlerin isimlerini değiştirmelerine kadar gidebilen bir süreci tetikleyebilmektedir. Tablonun sergilendiği zamanlarda kullanılan isim ve yapılan yorumlar çok açıklayıcı olmamaktadır. Tablonun iki versiyonu 1903'te Paris'te ve 1909'da Londra'da sergilendiğinde, çok fazla yorum olmamış, olan yorumlar da daha çok Avrupa seyircisinin merakı olan "gerçeklik" üzerine kurulmuştu. 1903'te Abel Letalle isimli eleştirmen, "fazlaya kaçmadan çok çalışılmış; güçlü renkler ve iyi bir çizim" yorumuyla yetinmişti. 1909'da Londra'da *The Art Journal*'da hem bu tablo, hem de *İlahiyatçı* için gayet kısa bir yorum çıkmıştı: "tipik, aslına sadık bir şekilde resmedilmiş Türk sahneleri". *The Academy*'de ise çok daha esaslı bir tenkit çıkmıştı:

> Burada [*İlahiyatçı* tablosunda] et renklerinde ve yüzün çiziminde başarısız, ama daha iyi olan *Çocukların Mezarı* isimli diğer tablosundaki karakterde çok daha başarılı olmuş. Bu tablodaki renk kullanımındaki zenginliği ve uyumdan daha iyisini yapmak zor olsa gerek. İran resim sanatının en iyi dönemlerinden bazı örnekleri hatırlatıyor. Duvar çinilerinin mor-koyu mavi renginin doluluğu, gri taştan yapılmış ve uçuk renkli süslemeleriyle küçük mezarlar, İran leoparının postu, yerdeki hasırın berrak sarısı, oymalı girişin griye kaçan sarısıyla birlikte mumun altındaki kızıl renk ve girişin tavanının koyu kırmızısı parlak tezatlardan olusan mükemmel bir uyum yaratıyor. Biraz dökük çinilerin, taş işçiliğinin, hasırın ve mezarların birinin üzerindeki örtünün malzemesi takdire şayan bir şekilde resmedilmiş. Karma bir sanatın bu güzel ve ilginç örneğinin ülkeyi terk etmesini izin verilmeyeceğini ümit etmek gerekir.

Kısacası, Avrupalı seyirci ve eleştirmenler bu tabloda Doğuya has bir gerçekçilik dışında başka hiçbir mânâ ve mesaj okumuyorlardı. Gerçekçilik meselesi ise gayet ilginç bir hal alabiliyordu: Genellikle malzemenin "otantik" oluşu ve hissedilişi üzerine kurgulanan bu tespit, çinilerin renkleri, kumaşların zenginliği, genel olarak belirli renklerin karışımı gibi unsurlara bağlanıyor ve zımnen Osman

Osman Hamdi, *Lahitler*, etüd, yakl. 1903. Tuval üzerine yağlı boya, 34,5 x 44 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Hamdi'nin Doğulu olduğuna göre bunları *tabii ve insiyaki olarak* bir Batılıdan farklı ve daha doğru bir şekilde resmedeceği varsayılıyordu. Objelerin birçoğunun ayrıntısında, hat levhaları ve kitabelerde bu büyük ölçüde gerçek olsa da, Batılı yorumcuların kaçırdıkları nokta, tek tek ve ayrı ayrı "gerçek" olan objelerin bir araya gelişlerinin illaki aynı gerçelikte olması gerekmediğiydi. Gerçek bir mekânı olduğu gibi vermekten çok birçok gerçek mekân ve objeden bir tür kolaj gerçekleştiren Osman Hamdi aslında o mânâda neredeyse Avrupalı oryantalistler gibi davranmış oluyordu. Bir tekke yazısının veya bir hilyenin türbede bulunması, sandukanın birine dev bir tespih dolamak, türbe içinde bir leopar post bulundurmak gibi "yaratıcı" detaylar bir gerçeklik arayışından çok Doğulu bir mizansen kaygısına işaret eden unsurlardır. Kendi hatlarıyla resmetmiş olduğu dervişin hareketi bile Osmanlı ve/veya İslam kültüründe pek mânâ ifade etmeyen — Hayret? Hayranlık? Saygı? İbret? — ama muhakkak ki Avrupalı seyircinin gözünde rahatlıkla "tipik" olduğu varsayılabilecek bir duruştu. Bu anlamda Batılıların gözünde türbelerin gezgin dervişler tarafından ziyaret edilen, leopar ve kaplan postlarının serili olduğu mekânlar olduğunu düşünmek gayet makul olduğu gibi, bununla karşılaşan eleştirmenler, ressamın kimliğine de güvenerek, bu sahnelerin tipik olduğunu, İran minyatür ve resim sanatıyla bağlantılar bulunduğunu iddia etmeye kadar gidebiliyorlardı.

Pekiyi Osman Hamdi'nin gerçek niyeti neydi? Bazı sanat tarihçilerinin yorumlarında "içeriye" — yani Osmanlı toplumuna — dönük mesajların peşine düştüklerinde unuttukları bir küçük ayrıntı, Osman Hamdi'nin bu tuvallerini *sadece* Avrupa'da teşhir etmiş olduğudur. Dolayısıyla bu tablolarda Batılı seyircinin hedef alınması çok daha akla yakın bir başlangıç noktası olacaktır. Bu durumda da, özellikle 1902-1909 yılları arasında sergilemiş olduğu bütün tuvallerindeki ortak noktanın Doğulu bir iç mekân, Doğulu bir karakter ve Doğulu objelerin oluşturduğu Doğulu bir sahnenin varlığı olduğu düşünülürse, ressamın esas olarak istediğinin tam da başardığı şey olduğunu, yani Avrupalıların "gerçek" bir Doğu beklentisini karşılamak olduğunu düşünmek hiç de mantıksız olmayacaktır. Bu anlamda Osman Hamdi'nin daha az oryantalist değil, farklı bir şekilde oryantalizmini kullanan bir sanatçı olarak algılanması mümkündür. Artık abartılı, fazla kurgusal ve gerçekçiliğini kaybetmiş bir Avrupa oryantalizmine tepki duyan bir kamuoyunun bu hayal kırıklığından istifade ederek ve kendini Doğulu olarak tanımlayabilmenin rahatlığıyla, her ne kadar kurgusal olsa da tek tek unsurlarının gerçekçiliği sayesinde inandırıcı ve sakin bir Doğu imajını yaratarak meşruiyet kazanmak...

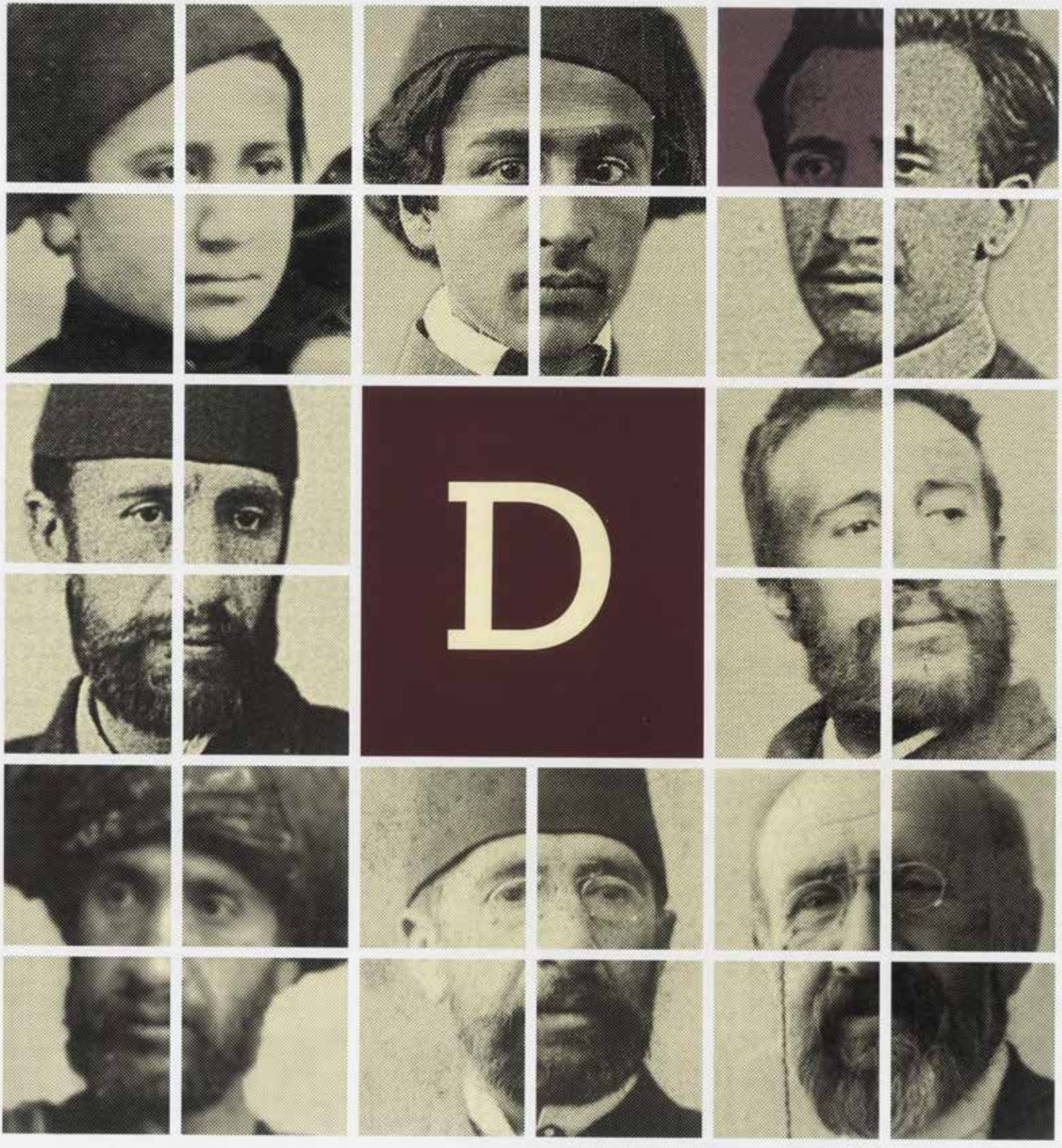
Osman Hamdi, *Çocuklar Türbesinde Derviş*, 1908. Tuval üzerine yağlı boya, 122 x 92 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Çocuklar Türbesinde *Derviş* tablosundaki pozunda Osman Hamdi, yakl. 1903. Fotoğraf, 36 x 24,3 cm. Faruk Sarç koleksiyonu.

Çocuklar Türbesinde Derviş tuvali de büyük ölçüde bu başarılı formülü kullanan ve Batı seyircisine sunan bir sahne niteliğindedir.

Kaynakça. (Baschet, 1903: 139), (Letalle, 1903: 9), (Burlington House, 1909: 56), (Passing Events, 1909: 192), (*Times*, 4 Mayıs 1909), (Garnett, 1915: 256), (Cezar, 1971: 509), (Royal Academy, 1973-1982: 240), (Demirsar, 1989: 169-177), (Cezar, 1995: 751); (Shaw, 1999b: 427, 432), (Vatin ve Yerasimos, 2001: 164), (Eldem E, 2004b: 44), (Zihnioğlu, 2007: 118).

ÇUBUK. *Osmanlı kültüründe tütün içmek için kullanılan, uzunluğu 40 ile 250 cm arasında değişebilen uzun pipo.* » **İSLAMÎ ESERLER**



DAGARA. *Irak'ta Hille ile Divaniye arasında yer alan Divaniye'ye bağlı bir nahiye.* » **ARAP; BAĞDAT**

DELBEUF, RÉGIS. *1854-1911 yılları arasında yaşamış İstanbul'da Fransızca olarak yayımlanan Stamboul gazetesinin müdür ve yayın yönetmeni, sanat eleştirmeni.* » **ÇIPLAKLIK; PERA SERGİLERİ**

DELOYE, JEAN-BAPTISTE GUSTAVE. *1838-1899 yılları arasında yaşamış Fransız heykeltraş.*

Jean-Baptiste Gustave Deloye, *Osman Hamdi* Büstü. Alçı, 61X33X24 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda Jean-Baptiste Gustave Deloye'nın elinden çıkmış olan bir Osman Hamdi büstü bulunmaktadır. Bu büstte ressam, başı açık, gömlek ve ceket giymiş, yakasına da bir fular bağlamış şekilde gösterilmiştir. Büst her ne kadar tarihsizse de, Osman Hamdi'nin görünüş ve giyiminden, ayrıca da Gustave Deloye'nın İstanbul'a gelmiş olabileceği konusunda herhangi bir ipucu bulunmadığından, 1860'ların sonlarına doğru, herhalde Osman Hamdi'nin gidiş tarihi olan Haziran 1868 ayından önce gerçekleştirilmiş olduğunu düşünmekteyiz. 1862'de prestijli Roma ödülünü aldıktan sonra sık sık paris Salonlarında eserlerini teşhir etmiş olduğunu bildiğimiz Deloye'nın Osman Hamdi'nin sanat çevresinden tanıdığı bir kişi olduğu kuvvetle muhtemeldir.

DERSAN. *1858-1929 yılları arasında yaşamış olan Edhem Paşa'nın ikinci oğlu İsmail Galib'in eşi.*

Adı kimi yerde Dersan, kimi yerde Dürsev olarak geçen İsmail Galib'in karısı hakkında hemen hemen hiçbir bilgiye sahip değiliz. Nüfus kütüklerinde 1274 (1858/1859) doğumlu olarak gözüktüğünden kocasından on bir yaş küçük olduğu anlaşılmaktadır. Buna ilaveten Osman Hamdi'nin 27 Nisan 1870 tarihinde babasına Bağdat'tan yazmış olduğu mektupta kardeşinin evlenmesi ile ilgili şu gayet muğlak ifade yer almaktadır:

> Geçen ayın 29'unda bana yazdığınız mektubunuzu aldım. Sevgili pederim, itiraf etmeliyim ki bu mektubun sonunu anlayamadım: "Bana kardeşlerinin her birine bir eş verebilmemi dilediğini yazıyor, ve bunu da Galib'in evliliğiyle ilgili söylüyorsun".

Bu üstü kapalı ifadelerden ne anlamamız gerektiği meçhul olmakla birlikte, ortada İsmail Galib'in evliliği gibi bir meselenin mevcut olduğu hissi doğmaktadır. Eğer öyleyse ve evlilik 1870 yılının başlarında gerçekleştiyse, bu Dersan'ın henüz 12 yaşındayken evlendiği mânâsına gelecektir. Üstelik İsmail Galib ile Dersan'ın ilk çocukları Mübarek'in de 1287/1871 doğumlu olduğu düşünülürse, Dersan'ın on üç veya on dört yaşında anne olduğu ortaya çıkmaktadır. Avrupai davranışları konusunda oluşmuş bir kanaat bulunan bu ailenin içinde bu türden bir evliliğin olması gayet şaşırtıcı gelmektedir. Gerçi kayıtlarda bir hata olabileceğini, özellikle de Dersan'ın doğum tarihinin yanlış kaydedildiğini varsaymak her zaman mümkünse de, belki de bu durumu Osman Hamdi'nin aynı mektubunda gayet heyecanlı bir şekilde geleneksel evliliğe karşı bir çıkışta bulunmasıyla bağlantılandırabiliriz:

> Sevgili ailem ve başka birkaç aile haricinde, kıymetli pederim, etrafınıza bir göz atın! Ailelerde ne görüyorsunuz? Kokuşmuşluk, ahlaksızlık, kavga, boşanma, Kölelik onları talan ediyor,

odalıklar maneviyatlarını bozuyor. Kadın kocasına itaat etmiyor, koca karısını saymıyor. Koca kendi alemindeyken, karısı da kendi yolunda. Hiçbir zaman elele vermediler. Hiçbir zaman bir aile teşkil etmediler. Çocuklar ihmal ediliyor. Anne onları hiçbir zaman düşünmemiş, Kendini hâlâ taşınır mal sanan kölelerin elinde bu zavallı yavrular mânâsız bir hayat sürüyorlar. Bu arada anne mesirelere gidip taşıdığı ama nefret ettiği ismi çamura buluyor. Bütün bunların sebebi de yozlaşmış adetlerimizde erkeğin kadın alırken gözlerini kapamasını gerektiren gülünç bir antlaşmadır. Bu antlaşmaya göre evlilik kadının ve erkeğin hür rızasından değil, aile büyüklerinin muvafakatından kaynaklanmaktadır.

Bu şartlarda fikirlerinizi paylaşan, hisleri sizinkilerle uyumlu olan bir kadın bulmak tesadüfe kalmış, zor bir şeydir. 52 kâğıttaki tek maça ası. Ne mutlu onu açana.

İsmail Galib ile Dersan'ın iki çocuğu olmuştur: Mübarek (1871-1938) ve Azize (1881-1957). İsmail Galib 1895'te öldüğünden Dersan genç bir yaşta dul kalmıştır.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 27 Nisan 1870).

DERVİŞ. *Bir tarikate bağlı olarak genellikle belirli bir fakirlik veya tevazu içinde sufi hayatı yaşayan kişi.*

Osman Hamdi'nin dinî teması veya havası belirgin olan birçok tablosunda sahnelemiş olduğu kişilerin tam olarak ne gibi bir kimliğe sahip oldukları, belirli bir dinî görev veya payeye sahip olup olmadıkları çok açık değildir. Bu anlamda ressamın tablolarına kendisinin koymuş olduğunu bildiğimiz, ya da teşhir edildiklerinde konup ta itiraz etmediği isimlerin arasında sadece ikisi bu konuda belirlik taşımaktadır: 1903 ve 1908'de iki versiyonunu yapmış olduğu *Çocuklar Türbesinde derviş* ve 1902 ile 1907'de gene iki versiyonunu gerçekleştirmiş olduğu *İlahiyatçı* (bu sonuncusuna bir de tarihsiz ve bitmemiş olan *Kuran Tilaveti*'ni eklemek mümkündür). Diğerlerine — yani sergilenmediği için ismi bilinmeyenlere — atfedilen isimler veya kimlikler ya uydurulmuş, ya da yoruma dayalı olarak yakıştırılmıştır. Örnek vermek gerekirse, *Cami Önünde Konuşan Hocalar*'daki kişilerin hica olduğu, inandırıcı olmakla beraber, yakıştırmadan başka bir şey değildir. Keza, *Kaplumbağalı Adam*'daki — ya da genellikle bilinen adıyla *Kaplumbağa Terbiyecisi*'ndeki — kırmızı giymiş kişinin bir derviş olduğu genellikle varsayılıyorsa, bunun dayandığı işaretler sırtındaki müzik enstrümanları, başındaki külah ve genel olarak tevekkül dolu tavrı olduğu aşikârdır. Ne var ki adamın kıyafetindeki hiç bir unsur kesin olarak dervişliğini ve belirli bir tarikate mensubiyetini ispatlamaya yeterli değildir. Ne de olsa başındaki yemeni sarılı külahın Osman Hamdi'nin 1873'te yayımlamış olduğu *Elbise-i Osmaniye* kıyafet albümünde yer alan 23. levhanın ortasındaki "Mardinli Kürd"ün giydiği yemeniler dolanmış keçe kalpağa şaşırtıcı derecede benzemekteydi...

Zaten *Çocuklar Türbesinde Derviş* isimli tuvalde açık bir şekilde tarif edilen dervişin kimliği de pek muğlaktır. Herhangi bir tarikate mensubiyetten ve belirgin bir kıyafet özelliğinden çok bu tuvaldeki dervişi derviş yapanın gezgin olması, bir şekilde yoldan gelmiş de türbeyi ziyaret etmiş hissini vermesi olduğu göze çarpmaktadır. Osman Hamdi'nin tablolarının birçoğunda yer alan bu tür tiplerin aslında birbirine ne kadar çok

Elbise-i Osmaniye'nin 3. levhasında soldan sağa: "Mevlevi Dervişi", "Bektaşi" ve "Hoca". Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, s. 18-19, levha III. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

benzedikleri, ne kadar çok benzer kıyafetlerle resmedildikleri çarpıcıdır. Başka bir deyişle, zaten resimlerini sadece Avrupalı bir seyirci kitlesi için kurgulayan bir ressam için kesin ve belgesel bir gerçekçilikten çok, genel bir inandırıcılığı yakalamak çok daha önemliydi. Mevlevî veya Rıfaî dervişlerini resmeden Fausto Zonaro gibi ressamların yanında Osman Hamdi'nin dervişleri son derecede muğlak, genel bir tevekkül hâliyle Arapvari bir kıyafet giyen kişiler olarak dikkat çekmektedirler. Bütün eserlerinin içinde en bariz tarikat göndermesi olan *Ab-ı Hayat Çeşmesi*'ndeki "Ya Hazret-i Bahâüddin Şâh-ı Nakşıbendî" levhasının yanında yer alan kişinin bile bir Nakşıbendi tarikati mensubu olmasını gerektiren herhangi bir işaret mevcut değildir.

Kısacası Osman Hamdi'nin eserlerinde derviş teması hep hissedilen, alttan alta seyirciye ima yoluyla sunulan, ama aslında herhangi bir kesinliği bulunmayan muğlak ve estetik bir unsurun ötesine geçmemektedir. Çok genel bir şekilde ifade etmek gerekirse, Osman Hamdi'nin tuvallerinde dinî karakterli iki ana tipten bahsetmek mümkündür: Biri daha üst bir seviyeye mensup, genellikle elinde veya rahlede kitapla resmedilen "âlim"; diğeri ise daha mütevazı bir kıyafet giyen, kitap yerine daha amiyane eşya taşıyan — nakkare, baston, tespih... — ve genellikle ayakta resmedilerek belirli bir gezginlik hissi veren "derviş" ya da en basitinden "mümin"...

Kaynakça. (Cezar, 1971: 317, 353, 365, 367, 385, 389, 391, 433, 435, 509). (Cezar, 1995: 714, 724, 727, 731-733, 735, 739, 751, 756).

DESCHAMPS, GASTON. *1861-1931 yılları arasında yaşamış Fransız arkeolog ve gazeteci.*
Paris'teki itibarlı École normale'den sonra Atina'daki Fransız Okulu (École d'Athènes) adıyla bilinen Arkeoloji Enstitüsüne 1885'te tayin edilen Gaston Deschamps, o senelerde Ege adalarında ve Anadolu'da muhtelif arkeolojik kazılarda görev almıştır. O tarihlerde İzmir'in meşhur ve zengin ailelerine mensup ve Osman Hamdi'nin yardımcılarından Demosthène Baltazzi'nin ağabeyi Epaminondas Baltazzi'nin ölümüne rastlayan bir dönemde (1887) Deschamps, İzmir'de Doktor Lattry'nin evinde Démosthène Baltazzi ile Osman Hamdi Bey'in de davetli oldukları bir yemeğe katılmıştı. 1894'te yayımladığı *Sur les routes d'Asie* (*Asya Yollarında*) isimli hatıratında bu anı anlatan Deschamps'nın Osman Hamdi konusunda söyledikleri ilginçtir:

> Türk beyefendisi olan Hamdi gayet akıllı ve görüldüğü kadarıyla ırkının önyargılarından büyük ölçüde kurtulmuştu. Kırk yaşlarında, seyrelmeye başlayan siyah saçlı bir adamdı. Keskin hatlarını, zayıf ve gergin yanaklarını ve büyük kemerli burnunu simsiyah bir sakal çevreliyordu. Fesini kaldırdığı anda gözlüğü ona bir hakim ya da hoca havası veriyordu. Fransızcayı mükemmelen konuşuyordu. Madencilik Okulumuzun mezunlarından olan babası Sadrazam Edhem Paşa, kendisini gençliğinde Paris'e hukuk okumaya yollamıştı. O ise orada resim yapmayı öğrenmişti. Gayet "Parisli" ve kültürlü biri olarak bilinçli bir şekilde öğrencisi olduğu Gérôme'dan ve okumuş olduğu Taine'den bahsediyordu. Özellikle İspanya ve Mezopotamya'da çok seyahat etmiş, bu iki ülkede gördüğü şeylerden ve insanlardan zevkle bahsediyordu. İstanbul'a döndüğünde tahvil sahiplerinin delegeliğine ve İmparatorluk müzelerine müdür tayin edilmişti.
>
> Davet arkadaşlarımın [Hamdi ve Baltazzi] portresini tamamlamak için her ikisinin de kendilerini arkeolojiye vakf etmiş meşhur insanlar olduklarını ekleyeyim. Güçlü Baltazzi ailesi, Eolid'de, Myrian ile Cymé arasındaki muhteşem Ali Ağa çiftliğini Atina'daki Fransız Okulunun kullanımına sundu. Bugün Louvre'da insanın hayranlıkla seyredebildiği pişmiş topraktan zarif heykelcikleri meşhur bir kazı sayesinde Edmond Pottier ile Salomon Reinach işte burada ortaya çıkardılar. Hamdi Bey bütün eskicilerin peşine düştüğü Yunan eski eserlerini talandan kurtarmak istedi. Bu işteki acemiliğinin hevesiyle de 23 Rebiyülahir 1301 tarihinde talanı engellemek adına bilimsel araştırmayı sık sık zorlaştıran bir irade çıkarttırmıştır, ve o yüzden de bu yasak mütemadiyen çiğnenmektedir. Yorulmak bilmeyen bir kâşif olarak mühendis Humann'ı Kommagene'deki Nemrut Dağı'ndaki Antiochos mozolesine kadar takip etmiş, Bergama mabetlerinin yerinde kamp kurmuş, Avrupalı arkeologların peşinden hemen hemen her yere koşuşturmuştur. Bütün bu uğraşları sayesinde güzel bir heykel ve sikke koleksiyonu oluşturarak onu da Eski Sarayım göbeğindeki Çinili Köşk'e yerleştirmiştir. Fakat onun başlıca şöhreti bunlardan değildir. 19 Nisan 1887 günü Hamdi bey hazretleri İstanbul'dan ayrılmış Suriye'deki Sayda'ya doğru yola çıkmıştı. Orada bir kral nekropolünün dehlizlerinde haklı olarak Yunan heykeltraşlığının en gerçek harikalarından sayılan beyaz mermerden birkaç lahit buldu. Antik sanatın hayranları Çinili Köşk'te bilinmeyen bir heykeltraşın yontma kalemiyle bir zamanlar hareket ve can bulmuş atlıları ve Sayda lahitlerinin etrafında ağır bir şekilde dolaşan örtülere bürünmüş ağlayan kadınları görmek için artık hacca gider gibi İstanbul'a seyahat etmek zorundalar. Sanatçı ve arkeologlar haklı bir heyecanla ürperdiler; Türkler neden olduğunu pek bilmeden sevindiler; Yunanlılar ise İskender'in fetihlerinin bir kısmını ya da Bizans İmparatorluğu'nun bir eyaletini geri almış gibi bayram ettiler.

Birçok küçük hata içerse de Deschamps'nın tanıklığı birkaç açıdan ilginçtir. Sayda keşiflerinin hemen sonrasına rastladığı anlaşılan bu görüşme, Osman Hamdi'nin henüz çok görünür olmadığı bir döneme rastladığından kendisiyle ilgili edindiği bu intibalar sonradan yazılmış olan birçok metinden daha gerçekçi ve samimidir. 1884 Nizamnamesine karşı yapılan hafif eleştiri ise ilginç bir şekilde Osman Hamdi'nin talana karşı yürüttüğü gayretin yanında ikincil bir konumda kalmaktadır.

Deschamps'nın bu tarihten sonraki faaliyetleri giderek arkeolojiden uzaklaşıp hayatının sonuna kadar baskın bir hal alacak olan gazetecileğe doğru kayacaktır.

Kaynakça. (Deschamps, 1894: 155-158).

DETHIER, PHILIPP ANTON. *1804 (?) ile 1881 yılları arasında yaşamış, 1872 ile 1881 yılları arasında İstanbul müzesinin müdürlüğünü üstlenmiş olan Alman eğitimci ve arkeolog.*

Cebehane adı altında Aya İrini'de kurulmuş olan müzeye Edward Goold ve Terenzio'dan sonra 1872'de — Ağustos sonu veya Eylül başında — Ahmed Vefik Paşa'nın talebi üzerine müdür tayin edilen Philipp Anton Dethier, 1840'ların sonundan beri İstanbul'da yaşayan, araştırma yapan ve en azından 1867'den beri Avusturya lisesinin müdürlüğünü yapmış olan ilginç bir kişilikti. İstanbul ve civarının her köşesini arşınlamış, özellikle Bizans geçmişi konusunda çok malzeme ve bilgi toplamış, ilk aşamada Paris'teki 1867 sergisinde, Osmanlı seksiyonunda İstanbul'un eski eserlerinin restorasyonuyla ilgili çizimler sergilemiş, ardından da 1867 ve 1873'te bu şehre adadığı iki eser yayımlamıştı. 1873'teki Viyana sergisinde ise şehrin Bizans'ın çöküşünden beri geçirdiği değişiklikleri gösteren bir harita hazırlamıştı. Kendinden önce müze müdürlüğüne getirilmiş olan kişilerden daha faal ve yetenekli olduğu aşikârsa da Dethier'nin en büyük zaafı aslında bu konularda pek bilgili ve eğitimli olmayışıydı. Üniversite bile okumamış olan ve büyük ölçüde merakı yönünde kendi kendini eğitmiş olan bu kişi, temel eğitim eksikliğinden çok sık hataya düşmüş ve formasyon sahibi arkeologlar tarafından hor görülmüştür.

Aynı şekilde, başta Osman Hamdi'nin dostu olan Sir Vincent Caillard veya Rudolf Lindau gibi şahsiyetler, Dethier'nin bilgi eksikliğinin de ötesinde Osmanlı topraklarındaki eserlerin birçoğunun yurtdışına gitmesinde önemli rol oynamış olduğunu, oluşturulmasında rol oynadığı 1874 nizamnamesini büyük ölçüde yabancı menfaatlerin işine yaraması için bu denli müsamahalı tuttuğunu söylemişlerdir. Özellikle Caillard bu konuda çok ağır ithamlarda bulunuyordu. Ona göre Bergama'daki en büyük şaheserlerin Berlin'in yolunu tutması Dethier'nin marifetiydi. İddiasına göre Bergama eserlerinin paylaşımı söz konusu olduğunda Dethier her şeyin Almanlara bırakılmasını Maarif Nezaretine şu sözlerle savunmuştu:

> Payı ne yazık ki en büyük olan Müze-i Hümayun'a isabet edenleri İstanbul'a nakletmek için yüzlerce lira gerekirdi. Bu deli Almanlar ise payımızın karşılığında bize bin altın vermeyi teklif ettiler. Kirli, kırık, şekilsiz mermer parçaları için bu kadar para verilmesini düşünebiliyor musunuz? Allaha şükür ki Osmanlı topraklarında istediğimiz takdirde çok daha ucuza tertemiz mermer blokları çıkarabileceğimiz yüzlerce mermer ocağı bulunuyor. Bu durumda Almanların verdiği parayı kabul edip bu külfetten kurtulduğumuza sevinelim.

Meselenin bu kadar basit olmadığı, Osman Hamdi'ye çok bağlı olan gerek Caillard'ın gerek Lindau'un biraz abarttıkları aşikârdır. Zaten her ikisi İstanbul'a Dethier'nin ölümünden çok sonra gelmiş olduklarına göre bu bilgileri ilk elden almamışlardı. Dethier'nin yukarıda zikredilen eğitimsizliğinden başka yaşının da bir sorun olduğunu, buna ilaveten de son derecede kısıtlı imkânlarla hiç uygun ve yeterli olmayan bir mekânda çalıştığını da düşünürsek, meseleyi daha geniş bir şekilde ele almanın daha faydalı olacağı ortaya çıkacaktır.

Bütün bu eksikliklere rağmen Dethier, elinden geldiğince devraldığında basit bir ardiye hâlinde bulunan müzeyi biraz adam etmek konusunda çaba sarf etmiş, daha da önem-

"Yunan sanat tarihi için bir grup: Dr. Dethier'nin İstanbul'daki koleksiyonu", yakl. 1865. Pascal Sébah fotoğraf stüdyosu. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° KB 8980.

lisi yer sorununu çözmek için radikal bir çözüme giderek dönemin Maarif Nazırı Ahmed Cevdet Paşa'yı ikna ederek Topkapı Sarayı müçtemilatından Çinili Köşk'ün müzeye tahsis edilmesini sağlamıştı. Mart 1874'te bu karar saray tarafından da onaylanınca restorasyon çalışmaları başlamış, ancak müzenin yeni binada açılması ancak 1880'de mümkün olmuştu. Dethier'nin aynı dönemdeki diğer önemli bir girişimi, müzeye bağlı bir arkeoloji okulunun açılması konusundaki gayretiydi. Ağustos 1874'te, yani Çinili Köşk'ün tahsisinden 4-5 ay kadar sonra beliren bu proje, Şubat 1875'te padişahın onayından geçmişti. Ancak kararı alınmasına rağmen arkeoloji okulu hiçbir zaman kurulamamıştır.

1880'de artık 76 yaş civarında olan Dethier, Çinili Köşk'teki müzenin pek keyfini süremedi. 3 Mart 1881 günü, ardında doldurulması gereken ve gittikçe de önem kazanmaya başlayan bir görev bırakarak ölmüştür. Salomon Reinach'a bakılırsa Dethier, hayatının sonuna doğru yayımlamayı ümit ettiği Kritovulos tarihinin başkası tarafından yayımlanmasından dolayı büyük ölçüde aklını kaçırmıştı.

Dethier hakkındaki çok sınırlı bilgilerin yanında İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivinde bulunan çok ilginç bir fotoğraf mevcuttur. Fransızca olarak "Yunan sanat tarihi için bir grup: Dr. Dethier'nin İstanbul'daki koleksiyonu" başlığını taşıyan bu fotoğrafta Dethier, evinin bahçesinde birkaç eski eserle birlikte görülmekte, açık pencereden ise on iki yaşlarındaki bir oğlan seçilmektedir. Dethier'yi çevreleyen sekiz adet parça fotoğrafın altında teker tarif edilmiştir: 1) Ereğli'deki (Perinthos) bir koloniden bir Mısır başı; 2) Ereğli'den (Perinthos) Helenistik tarza geçmiş bir büstün fragmanı; 3) Burmalı sütunun çenesi, M.Ö. 479 (Aya İrini Müzesi); 4) Mausolos'un mezarından bir parça, savaşan amazon, M.Ö. 350; 5) Atina'ya taç giydiren Bizans (Beyoğlu); 6) Demosthenis heykelciği (Ereğli); 7) Prens Marcus Aurelius, M.S. 140 (Ereğli); 8) III. Gordion'un arslan avı, M.S. 242 (Antakya, Pisidia). Takriben 1860-1865 yıllarına tarihlendirilebilen bu fotoğrafın en ilginç ayrıntılarından biri, Dethier'nin kucağında Atmeydanındaki Burmalı Sütunun üç yılan kafasından birinin çenesinin bulunmasıdır. Resmin altında da belirtildiği gibi Aya İrini'deki müzeye ait olan bu parçanın böyle fotoğraflanabilmiş olması çok ilginç bir laçkalığa işaret etmektedir. Ancak 1872'de müzenin başına geçecek olan Dethier'nin ise bu kadar erken bir tarihte bu şekilde poz verebilmesi, müzeyle olan ilişkilerinin daha 1860'larda gayet gelişmiş olduğuna delalettir.

Dethier'nin başlıca eserleri şunlardır:

– *Fac-Simile der Inschrift in der kleinen Hagia Sofia zu Konstantinopel*, Viyana, Staatsdruckerei, 1858.

– *Epigraphik von Byzantion und Constantinopolis von den ältesten Zeiten bis zum Jahre Christi 1453 (Denkschriften der philosophische-historische Classe der k. Akademie der Wissenschaften*, XIII, Viyana, 1864 (Andreas David Mordtmann ile).

– *Matériaux pour l'histoire de l'artillerie en général et de l'ottomane en particulier*, İstanbul-Paris, Didier, 1865.

Nouvelles découvertes archéologiques faites à Constantinople par le Dr Dethier, directeur du collège autrichien, İstanbul, Imprimerie centrale, 1867.

– *Le Bosphore et Constantinople. Description topographique et historique*, Viyana, Alfred Hölder, 1873.

– *Études archéologiques (œuvre posthume)*, İstanbul, Lorentz & Keil, 1881.

Kaynakça. (Dumont, 1868: 237, 245), (Dethier, 1881), (Perrot, 1882), (Reinach, 1910: 409), (Mendel, 1912: I, xvi-xix), (Cezar, 1995: 233-250).

DIEUDONNÉ, EMMANUEL DE. *1845-1889 yılları arasında yaşamış İsviçreli ressam.*

Emmanuel de Dieudonné ile ilgili fazla bilgimiz olmamakla beraber, bilinen birkaç tuvalinin oryantalist tarzda olduğu göze çarpmaktadır. 1884 tarihli, imzalı ve "Hamdi Bey'e hatıra" (*à Hamdy bey souvenir*) ithaflı portrenin de tamamen bu tarzda yapılmış olması dikkat çekicidir. Tuvalde Osman Hamdi'nin kefiye ve sarıklı başıyla belirsiz şekilde sarımtrak renkli bir giysiyle örtülü omuzları gözükmektedir. Yüzündeki ifade dikkat çekici derecede düşünceli, hatta üzgün, hatları ise alışık olmadığımız kadar ince gözükmektedir.

Bu portreyi ilginç kılan, Osman Hamdi'nin bir kez daha Şark kıyafetine bürünüp portresini yaptırmış olmasıdır. Bunun ilk örneği 1865 yılında Gustave Boulanger'nin yapmış olduğu portresiydi. Daha sonra ise Osman Hamdi kendisi bu oyunu fotoğraf sayesinde kendi kendine oynamıştı: 1873 Viyana Sergisi için Marie de Launey ile birlikte hazırladığı *Elbise-i Osmaniye* albümünde kendini Ciyaddeleli bir Arap kıyafetinde resmetmiş, ardından da Viyana'da Mardinli Kürt kıyafetine girip fotoğraf çektirmişti.

Emmanuel de Dieudonné'nin portresi bu anlamda Osman Hamdi'nin kendini temsil konusundaki önemli bir eğiliminin erken tezahürlerinden birini oluşturmaktadır. Gerçi şunu da unutmamak gerekir ki Osman Hamdi'nin kendi tablolarında bu kıyafet oyununa başvurması ancak daha geç bir tarihte, 1890'lardan itibaren görülmeye başlayacaktır. Dolayısıyla Boulanger'ninkinde de olduğu gibi Dieudonné'nin portresinde de kıyafet seçiminin ressama mı, modele mi ait olduğu sorusu hâlâ açıktır.

Kaynakça. (Salon, 1865: 34), (Auvray, 1865: 42), (Chaumelin, 1865: 121), (Gallet, 1865: 15), (Jahyer, 1865: 107), (Hamdi ve de Launay, 1873: 232-236)

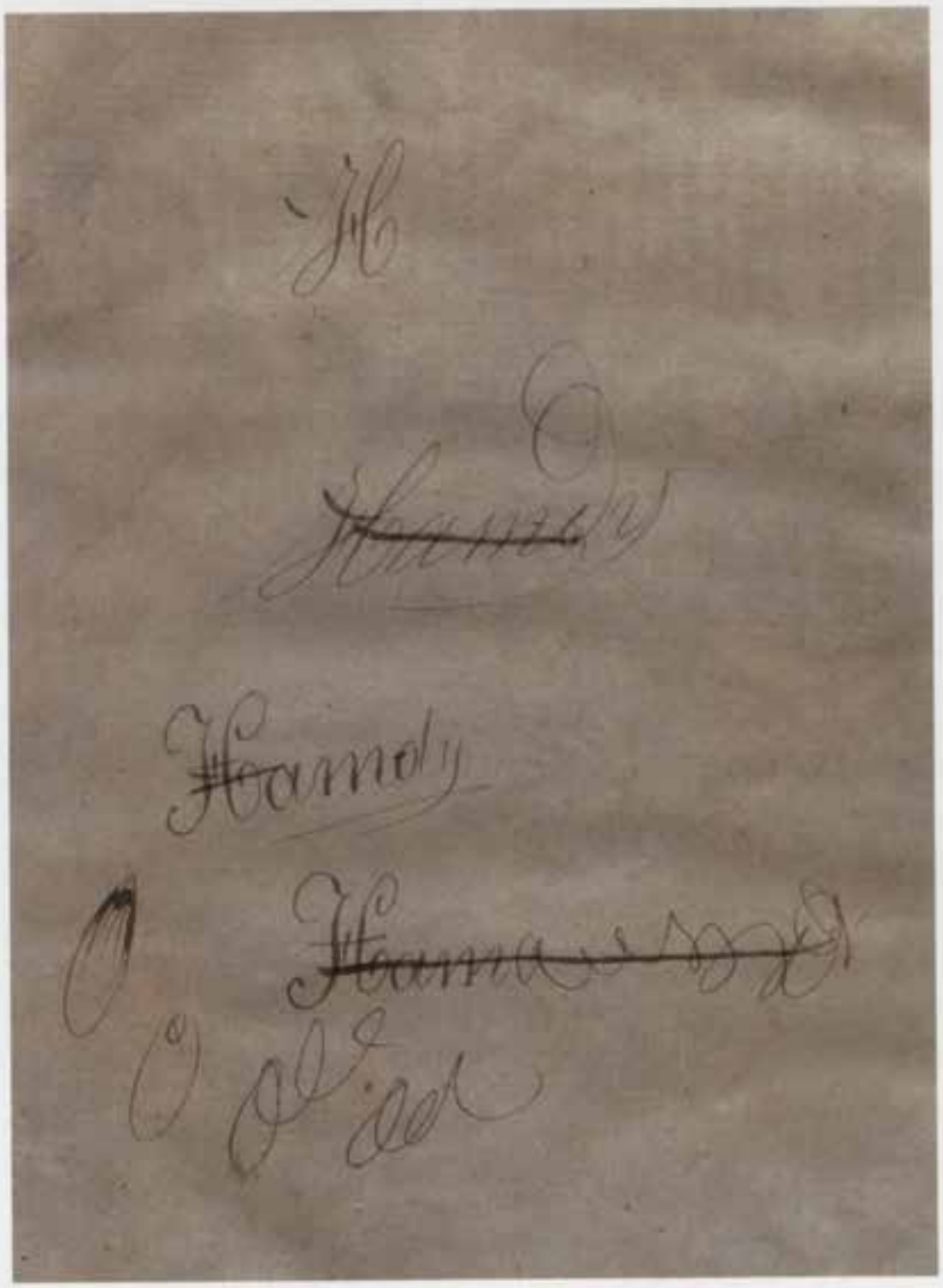
DİL. *İnsanların aralarında anlaşmalarını sağlayan ve belirli kurallara göre düzenlenen karmaşık iletişim sistemi.*

Genellikle sanılanın aksine, Osman Hamdi Fransızcayı nispeten geç bir yaşta öğrenmiştir. Babası Edhem Paşa her ne kadar kendisi bu lisanın çok erken yaşta — yaklaşık on iki yaşında — Paris'e talebe olarak gittiğinde öğrenmiş ve ora-

Emmanuel de Dieudonné,
Osman Hamdi Portresi, 1884.
Tuval üzerine yağlı boya,
46 x 37,5 cm.
Özel koleksiyon.

da kaldığı sekiz yıllık süre içinde mükemmelen öğrenmişse de, oğlunun lisan eğitimini kendisini 1860'da Paris'e öğrenci olarak gönderdiği döneme kadar geciktirmiştir. Dolayısıyla, muhtemelen Paris'e gitmeden evvel bir kitabın iç kapağına Latin harfleriyle ismini karaladığı örneği bir kenara bırakırsak, Osman Hamdi'nin Fransızcayla ancak on sekiz yaşında ve Paris'e vardıktan sonra tanıştığı anlaşılmaktadır.

Zaten tarihsiz de olsa 1860 baharı veya yazına ait olduğunu tahmin edebileceğimiz babasına bilinen ilk mektubunda kullandığı Fransızca gayet kötü olduğu gibi, on sekiz yaşında yeni bir lisan öğrenmenin verdiği etkiyle çocuksu bir edayla yazılmıştı. Fakat anlaşılan o ki, disipline verdiği neredeyse takıntılı önemle tanınan Edhem Paşa daha baştan, oğlunun Fransızcasının gelişimini kontrol etmek için olsa gerek, kendisiyle sadece bu lisanda yazışmasını istemişti,



Osman Hamdi'nin Fransızca karalamaları, *Dîvân-ı Zekâi*, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1258/1842. Kitabın iç kapağında yer alan bu karalamaları tarihlendirmek mümkün değilse de, kitapta yer alan 13 Receb 1275 / 16 Şubat 1859 tarihli ibareden kitabın o tarihte Osman Hamdi'nin on iki yaşındaki kardeşi İsmail Galib'e ait olduğunu anlıyoruz. Osman Hamdi'nin de o tarihten sonra, yani Paris'e gitmesinden önceki yıl içinde bu denemeleri yaptığını varsayabiliriz.

Bu zorluklara rağmen Osman Hamdi lisan öğreniminde hızla ilerlemişti. Paris'teki hocası Ernest Dupré, Edhem Paşa'ya 21 Temmuz 1860 tarihli mektubunda Fransızca konuşmasının "idare edecek" durumda olduğunu fakat çok kötü yazdığını, bu yüzden de ona fazladan gramer eğitimi vermeye çalıştığını yazıyordu. Ayrıca kayıtlı olduğu Barbet okulunda ise Fransızca hitabet dersleri de alıyordu. Bir sene kadar sonra, 21 Ekim 1861'de Dupré artık Osman Hamdi'nin Fransızcayı çok iyi konuştuğunu, sadece hafif bir "Gaskonyalı aksanı" olduğunu yazmaktaydı. Gaskonyalı aksandan kastedilen, özellikle "r" harflerinin biraz çatlata çatlata telaffuz edilmesi, yani bir tür Akdeniz aksanıydı.

Artık bu tarihten sonra, sekiz yıllık Paris ikametinin de verdiği tecrübeyle Osman Hamdi'nin Fransızcası mükemmel bir hal aldı. Babasıyla bütün bu yıllar boyunca ve Bağdat'taki iki yıllık görevi müddetince yazışmasının tamamı Fransızca olduğundan bunu somut bir şekilde görmek de mümkün olmaktadır. Gerçi Dupré'nin ilk başta şikâyet ettiği yazım hatalarından hafifçe bir iz kalmış gibi, hâlâ bazı imla ve gramer hatalarına rastlamak mümkünse de bunların çoğu bir Fransız için normal olacağı gibi, genellikle de çalakalem ve alelacele yazılmış mektuplarda kaçınılmaz hatalar olarak görülmelidir.

İşin ilginç tarafı, babasının başından beri dayattığı disiplin Osman Hamdi'nin sonraki hayatını etkileyecek derecede yer etmişti. Bugün Osman Hamdi'nin idarî yazışmaları dışında mevcut bütün yazılı belgeleri istisnasız olarak Fransızcadır. Bu durum, onun ressam olarak kişiliğine de sirayet etmiştir. Bilinen tablolarının arasında imzası ya da ithafı Türkçe olanların adedi son derecede sınırlıdır: *Kökenoğlu Rıza Efendi Portresi* (1868-1869), *Saçlarını Taratan Kız*'ın iki versiyonu (1882 ve tarihsiz), *Leylak Toplayan Kız* (1882) ve *Enver Paşa Portresi* (1908). Bunun dışında kalan her tuval, desen veya fotoğrafta yer alan imza veya ibareler Latin harflerle ve Fransızca olarak yazılmıştır. O kadar ki, Osman Hamdi'ye ait Arap harfleriyle ve Türkçe olarak yazılmış olan bir yazı bulmak son derecede zordur, zira Devlet arşivlerinde bulunup imzasını veya mührünü taşıyan belgelerin hepsinin kâtip elinden çıkmış olduğu kesin gibidir. Bu anlamda Fransızcayı bu kadar yaygın ve baskın bir şekilde kullanan Osman Hamdi'nin Türkçenin yazılı şekline hakimiyeti konusunda oluşabilecek şüpheleri sınamak bile pek kolay gözükmektedir.

Fransızcaya bu kadar hakim olmasına mukabil Osman Hamdi'nin diğer dillere pek fazla bir aşinalığı olmadığı anlaşılmaktadır. Almanca bir metne ihtiyacı olduğu zaman bunu tercüme ettirdiği

— özellikle kardeşi Halil'e —, keza İngilizceye vakıf olmadığından bu lisandaki mektup ve yazıları da aynı muameleye tabi tuttuğunu biliyoruz. Paris'teki talabeliği esnasında İtalyanca dersleri almış olduğu anlaşılmakla beraber bu konuda çok fazla ilerleme kaydetmediği de hocalarının yorumlarından anlaşılmaktadır. Zaten unutmamak gerekir ki on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Fransızca büyük ölçüde yeterli bir lisandı. Alman, İngiliz veya Amerikalı meslektaşlarının çoğu bu lisanı biliyor, Osman Hamdi'ye Fransızca mektup yazabiliyorlardı. Doğu dillerinde de buna benzer bir durumla karşı karşıya olduğumuz kesin gibidir. Olaylardan çok sonra anlattığı anılarından esinlenerek Rudolf Lindau'un kaleme aldığı hikâyelere bakılırsa Osman Hamdi'nin Bağdat'tayken Arapça konuşabildiği gibi bir intiba doğuyorsa da bunun çok şüpheli, muhtemelen abartılı olduğu, en fazla birkaç kelime konuşup Osmanlı Türkçesinde mevcut olan Arapça kelimelerden yararlanarak iletişim kurduğunu tahmin etmek herhalde daha gerçekçi olacaktır.

Son olarak Osman Hamdi'nin bilip bilmediği merak konusu olabilecek bir lisan da Yunancadır, Babasının aslında Rum kökenli olması, ardından da kendisinin Salomon Reinach'ın elinde hızlı bir şekilde de olsa arkeoloji konusunda eğitim almış olması bunu bir dereceye kadar muhtemel kılıyorsa da, aslında Yunanca bilgisinin kısıtlı kaldığını dönemin arkeolog meslektaşlarının bazı tenkitlerinden anlamak mümkündür.

Kısacası Osman Hamdi iki dilli olarak yetişmiş ve bu iki dili mükemmeliyet derecesinde konuşmuş, ama örnek vermek gerekirse hem Fransızcayı hem Almancayı son derecede akıcı bir şekilde konuşan kardeşi Halil Edhem kadar çokdilli olmamıştır.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Dupré'den Edhem Paşa'ya, 21 Temmuz 1860, 28 Nisan 1861, 18 Ekim 1861, 12 Aralık 1861, 7 Kasım 1862)

DİN. *Bir veya birkaç tanrı veya doğaüstü varlığa ve/ya hayatın menşei ve mânâsıyla ilgili insanlar ve insan toplulukları tarafından benimsenen inanç ve ritüel sistemleri.*

Osman Hamdi'nin tablolarının büyük bir kısmı açık bir şekilde dinî referanslar içeren, genellikle dinî mekânlar içinde veya önünde cereyan eden, din ile meşgul olan veya en azından "dindar" kategorisine girecek niteliklere sahip olan, dinin gereklerini yerine getiren ya da dinî nitelikte oldukları varsayılabilecek türden kitaplar okuyan kişilerin yer aldığı sahnelere dayanmaktadır. Bunların *Kuran Okuyan Kız* (1880) gibi ilk örneklerinde dinî bağlam çok daha belirsiz ve kişisel niteliktedir. Bir rahleye konmuş bir kitabı — aslında Kuran olduğu çok şüpheli — özel olduğu anlaşılan bir mekânda okuyan genç bir kadının çok kuvvetli bir dinî tema oluşturduğunu söylemek güçtür. Buna benzer şekilde dinî bir mekânın dış görüntüsünü ele alan ilk tablosu olan *Cami Kapısı Önünde Feraceli Kadınlar* (1881) da camiin bir fon ve bir sahne olarak yer almakta, dolayısıyla da dinî bir havadan çok bir "Şark çarşısı" atmosferi yaratmaktadır.

Daha bariz bir şekilde dinî ve uhrevî bir havanın hakim olduğu ilk eserler, bilinen ilk örneği 1881'e tarihlendirilebilen *Türbede Dua* serisine ait tablolardır. Bu tablolarda Yeşil Türbe adıyla bilinen Çelebi Sultan Mehmed Türbesindeki sandukanın başında duran ya da oturan kadın veya erkek bir veya iki figür rahlede duran bir kitaptan — muhtemelen Kuran — okumakta, dua etmekte, ya da saygılı bir şekilde durmaktadır. Zamanla Osman Hamdi'nin tuvallerindeki dinî içerik giderek artmıştır. 1890 tarihli *Bursa'da Yeşil Camide* ve onun bir tür dış mekân versiyonu olan *Konuşan Hocalar* ile birlikte tablolardaki dinî karakterli kişilerin varlığı önemli ölçüde artmıştır, Bu tuvallerin her ikisindeki başroldeki erkek, aşikâr bir şekilde dinî içerikli bir söz ve fikir teatisinde bulunmaktadırlar: Biri okumakta, ikincisi ise dinlemektedir. 1902-1909 tarihleri arasında yapmış ve Avrupa'da sergilemiş olduğu tabloların çoğu bu din unsurunu bazen daha bile artırarak vurgulamıştır. Örnek vermek gerekirse: *İlahiyatçı* (1902, 1907), *Çocuklar Türbesinde Dervi*ş (1903, 1908), *Tespih Çeken Mümin* (1905) açık bir şekilde dinî bir uğraş veya bağlılığın vurgulandığı tuvallerdir. Aynı döneme ait olan *Yaradılış* (1901) mihrap, rahle ve kitaplar nedeniyle, *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904) okunan kitap ve duvardaki yazıyla, *Okuyan Genç Emir* (1905) gencin okuduğu ve raftaki kitaplarla, *Kaplumbağalı Adam* (1906, 1907) derviş olduğu tahmin edilen adamın görüntüsü sebebiyle dinî bir gönderme içeren eserlerdir. Kısacası, Osman Hamdi'nin bu tarihlerde yapmış olduğu tuvallerin arasında herhangi dinî bir boyutu bulunmayan tek tablo, 1908 tarihli *Keskin Kılıç*'tır.

Yukarıdaki kategorilerin hiçbirine girmeyen, kendi hatları arkasında gizlenen kurgusal tiplerden, her türlü insan permütasyonuna tabi tutulan türbe enteryörlerinden, muhtelif şekillerde kutsal ve dinî kitaplara dalan ulemadan farklı olarak *gerçek* bir dinî kişiliği sahneye koyan tek tablosu, 1285 (1868-1869) tarihli *Kökenoğlu Rıza Efendi Portresidir.* "Dost-ı azizim Rıza Dede'ye yadigârımdır" ithafını taşıyan bu tabloda temsil edilmiş olan kişinin bir Mevlevi dervişi olduğu çok muhtemel olmakla beraber, gerçekten kim olduğu, "aziz dost" sıfatını neden hakettiği hiç bilinmemektedir. Ancak vurgulanması gereken nokta, bu tablonun dinî bir sahne olarak değil de bir kimliğin parçası olarak ele aldığıdır.

Pekiyi tablolarda giderek artan bu dinî vurgu ne mânâya gelmektedir? Osman Hamdi'nin dinî temaları ve sahneleri bu kadar sık kullanımını ne şekilde yorumlamak gerekir? Burada kendi inanç dünyasının bir yansıması mı söz konusudur? Genellikle üzerinde durulan nokta, Osman Hamdi'nin resmettiği dinî sahnelerin bağnaz, yobaz, mutaassıp bir görüntüden çok, sakin, aydınlık, huzurlu ve akılcı bir itiba verdikleridir. Bir araya gelen hocaların konuşup bir-

Osman Hamdi, *Kökenoğlu Rıza Efendi Portresi*, 1285 (1868-1869). Tuval üzerine yağlı boya, 51 x 41 cm. Pera Müzesi, Suna ve İnan Kıraç koleksiyonu.

birlerini dinlemeleri, hatta bazı yorumlara göre tartışmaları; Kuran okuyan hocanın düşünceli bir şekilde elini şakağına dayaması; genç bir adamın rahat bir tavırda uzandığı sedirde Kuran okuması ya da kaplumbağaları seyreden adamın mütevekkil duruşu gibi unsurlar, tablolardaki İslamın genellikle akla gelen şekliyle değil de, yumuşatılmış, rasyonel bir hava verilmis, bir bakıma alafrangalaşmış bir halde gösterilmesi önemli bir özellik olarak vurgulanmıştır.

Bu yorumdaki varsayım, Osman Hamdi'nin Batıda İslamla ilgili oluşmuş olan ve özellikle oryantalist geleneğin ürettiği bazı önyargıları ve karikatüral sayılabilecek bazı klişeleri kırmaya çalıştığı yönündedir. Bu yorumun büyük ölçüde makul ve inandırıcı olduğunu söylemek gerekir; ancak gene de bu tutumun arkasında sadece Batıya karşı bir tepki mi olduğu, yoksa gerçekten de sahnelen türden bir İslamın varlığının mı arzulandığı, hatta bu tür bir İslama bağlılığın mı bulunduğu sorusu akla gelmektedir. Başka bir deyişle, Osman Hamdi'nin resimlerindeki sadece pragmatik bir tepki midir, yoksa kendi itikadının bir tür yansıması mıdır?

Buna pek tabii ki kesin bir cevap vermek zordur. Ancak gene de bu konudaki nadir yorumlarına bakarak belki de Osman Hamdi'nin dindarlığını bir dereceye kadar "ölçmek" mümkün olabilir. Bunun için de gençliğine, özellikle de Bağdat'ta görevli olduğu yıllarda babasına yazmış olduğu mektuplara müracaat etmek gerekir. Bu anlamda 27 Nisan 1870 tarihlisi özellikle ilginçtir, zira bunda Doğu-Batı arasında bir mukayese yapmakta, bu mukayesenin bir unsuru olarak da İslamı ele almaktadır:

> Dikkatinizi çekerim, kıymetli pederim, artık Müslümanların adetleri olmayan adetlerimizi bu şekilde yıkarken diğer taraftan Avrupa adetlerini yüceltmiyorum. Onlara da çok eleştirim var, ama söylemem gerekir ki onları sadece şundan dolayı tercih ediyorum ki umumiyetle ancak evlilik dışında ahlak bozukluğu, kokuşmuşluk ve ahlaksızlık görülüyor. Zenginlerin elinin altında ve meşru karılarının yanıbaşında sayısız genç cariyeler bulunmuyor; gayrımeşru ve gayrıkanuni ilişkilerde bulunduklarında bunu sokakta fahişe tabir edilen hür ve dolayısıyla kanun dışı kadınlarla yapıyorlar.
>
> Dikkatinizi çekerim, sadece büyüklerden, zenginlerden bahsediyorum, halktan esnaftan değil; burjuva ailelerinin hepsi, özellikle Almanya'da, neredeyse kusursuzdur.
>
> Bizimkilerden bahsetmedim, zira son derecede üzücü. Bir Cuma günü camie gidin, esnafa, bir ülkenin tek zenginlik kaynağı olan burjuvaya bakın: Paçavralar içinde, zavallı, acınacak bir gölge hâline gelmiş. Sanayi yok, ticaret yok, hiç...! Sadece sabır dolu bir kadercilik! Herşey Allah'tan

Osman Hamdi Eskihisar'daki evinde bir dostuyla aperitif keyfinde, yakl. 1895. Ömer M. Koç koleksiyonu.

> geliyor; dükkân diye kullandığı yarı yıkık barakaya gittiğinde soyulmuş buluyor — Allah'ın takdiri —; ev bildiği kulübeye döndüğünde alevler içinde buluyor — gene Allah'ın takdiri — hiçbir zaman da idareden kaynaklanmıyor! İşte esnaf, işte vergi mükellefi, işte halk.

Bu sözler kendilerini ilerici olarak tarif eden, hatta bazen de din konusunda ateizme kadar uzanabilen şüpheci ve sorgulayıcı bir konumda bulan Osmanlı entellektüellerinin sıklıkla başvurdukları bir tutuma işaret etmektedir. İçinde yaşadıkları zaman ve mekânda dinin artık eski saflığını koruyamadığı, bozulmuş, yozlaşmış olduğu türünden sözler ve muğlak bir geçmişte kalmış "gerçek" veya ideal bir İslamın varlığı argümanı — asr-ı saadet kavramından farklı olarak — genellikle belirli bir dinî referansı muhafaza eder görünerek dine karşı çıkmanın bir yoluydu. Bu anlamda Osman Hamdi'nin söyledikleri, Osmanlı İmparatorluğu'ndan sonra Türkiye Cumhuriyeti'nde daha da belirgin bir şekilde ortaya çıkacak olan ve İslamı geri kalmışlıkla özdeşleştiren, hatta geri kalmışlığın nedeni olarak gösteren düşüncenin bir tezahürüdür. Kısacası, Osman Hamdi'nin İslamı — en azından güncel hâliyle — değer verdiği ve aradığı modernlikle pek uyuşmayan, hatta çelişen bir olgu olarak algıladığını söylemek herhalde doğru olacaktır.

Eğer biraz daha geriye gidilir ve Osman Hamdi'nin Paris yıllarına dönülürse, dinî değerlerden kopuşunun muhtemelen o zamanki eğitim ve tecrübesiyle bağlantılı olabileceği akla gelmektedir. Ailesinden kopup kendini birdenbire 1860'ların Paris'inde bulan on sekiz yaşındaki bir genç için pek tabii olarak bazı geleneksel değerlerin ve yaşam tarzının sorgulanması hatta ter edilmesi işten bile değildi. Edhem Paşa'ya ilk dönemlerde mektup yazan hocaları ve okulunun müdürü Jean-François Barbet'nin damadı A. Capitan gibi kişiler sık sık kendisini Müslüman ve Osmanlı olarak yetiştirmek niyetinde olduklarını hatırlatıyorlardı. Bu ısrarın bir nedeni gerçekten bu şekilde düşünüyor olmaları ve dönemin zihniyetinde dinî ve millî aidiyetin kişiyi oluşturan en önemli özellikler olduğuna samimi olarak inanmalarıydı. Fakat bunun ötesinde hissediliyordu ki bir taraftan Edhem Paşa bu yöndeki bazı endişelerini onlarla paylaşıyor, Osman Hamdi ise fesini takmamak, başı açık ya da şapkayla gezmek gibi hareketleriyle bu endişeleri tetikleyecek türden davranışlar sergileyebiliyordu.

Zaten Osman Hamdi'nin uzun vadede hayatı ve kariyerine bakılacak olursa, belirleyici birçok özelliğinin İslamla çelişmese de bu dinî büyük bir bağlılığı da gerektirmiyordu. İki kez Fransız kadınlarla evlenmek, resim yapmak, Fransızca konuşması, hep alafranga giyinip sık sık fessiz dolaşmak gibi davranışların ötesinde kendisini tanımış ve ziyaret etmiş olan kişilerin anlattıklarından da bu yönde birçok ayrıntıyı yakalamak mümkündür: İçki içmesi, evinde harem-selamlık uygulamaması, bazı yurttaşlarının yobazlığıyla alay etmesi... Bunların hiçbiri bir dinsizlik alameti değilse de ve Osmanlı üst sınıfına mensup birçok kişinin benzer bir hayat tarzına sahip olmuş olduğu bir gerçekse de, bütün bu ayrıntıların bir araya gelmesinden oluşan imaj, Osman Hamdi'nin dindarlıkla pek alâkası olmadığını düşündürmektedir.

İşin ilginci, kendisiyle çağdaş kaynaklar bu konuda ya çok suskun kalmakta, ya da ilginç tutarsızlıklar göstermektedir. Osmanlı kaynakları genellikle meseleyi hiç ele almayıp muhtemel bir sıkıntıyı baştan bertaraf etmeyi seçmiş gözükmektedir. Yabancılar ise son derecede değişken ve tutarsız bir şekilde Avrupalı kisvesi altında gizlenen yobazdan dinsizliğini saklamaya çalışan sanatçı arasında gidip gelmektedir. Genellikle kendisini sevmeyenler veya en azından 1884 Nizamnamesi konusunda onu suçlayanlar, kendisinde görüp bir türlü izah edemedikleri bu korumacı tutumu bir tür gizli fanatizme bağlarken, aksine onu sevenler, hayat tarzından hareketle baskıcı ve geleneksel bir çevre içinde hayatta kalabilmek için ateizmini gizlemeye çalıştığına hükmediyorlardı.

Her halükârda Osman Hamdi'nin hayat tarzıyla resimlerindeki yoğun din tematiğini bağdaştırmanın yolunun inanç veya idealler olmayacağı, meselenin daha çok kendine has bir oryantalizmin gereklerini yerine getirmekle alâkalı olduğu kuvvetle muhtemeldir. Batılı bir seyirci kitlesine hitap ederek resim yapan bir ressamın İslamı resmedişinin arkasındaki asıl dürtünün ideal veya belgesel bir gerçekliğe sahip bir İslam göstermekten çok, seyircinin istediği türden bir egzotizmi verecek kadar, ama oryantalizmin ifratına düşmeyecek şekilde Doğuyu en rahatlıkla temsil eden İslam üzerinden kurgulamak makul bir seçimdi. Bunun neticesinde ortaya çıkan İslam imajı esasen estetik bir beklentiye cevap veren, ama aynı zamanda da karikatüral klişelere meydan okumaya çalışan kurgusal bir sahnelemeden ibarettir.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Capitan'dan Edhem Paşa'ya, 11 Mayıs 1860; Dupré'den Edhem Paşa'ya, 18 Ekim 1861), (Bent, 1888a), (Caillard, 1900).

DİVAN-I HAFIZ. *Irak'ta Hille ile Divaniye arasında yer alan Divaniye'ye bağlı bir nahiye.*

» **KİTAP; OKUYAN GENÇ EMİR**

DREYFUS, ALFRED. *1859-1935 yılları arasında yaşamış ve Alman casusu olduğu gerekçesiyle mahkûm edilen yıllar sonra aklanan Yahudi Fransız subayı.*

Fransa'yı ve ardından Avrupa'nın büyük bir kısmını sarsan Dreyfus olayı, 1894 senesinde patlak vermişti. 1870 Fransa-Prusya savaşından sonra Almanya tarafından ilhak edilen Alsace bölgesinde doğmuş olan Alfred Dreyfus'un ailesi Fransız tabiyetinde kalmayı seçmiş, kendisi de Fransız ordusunda görev yapmaya başlamıştı. Ancak 1894'te Alman-

lara bilgi sızdırıldığı ortaya çıktığında bütün şüpheler onun üzerinde yoğunlaşmış, askerî mahkemede yargılanmasının ardından da suçlu bulunup ordudan kovulmuş ve ömür boyu Guyana'daki Şeytan Adası'nda hapse mahkûm olmuştu. Ancak bir sene kadar sonra, Ocak 1896'da bilgi sızdıran kişinin Ferdinand Waslin Esterhazy olduğu anlaşılmış, mesele bambaşka bir mecraya sürüklenmişti. Ne var ki ordu bu skandalı örtbas etmeye çalışmış, 10 Ocak 1898'de Esterhazy askerî mahkemenin kapalı bir celsesinde beraat ettirilmişti. Bunun üzerine üç gün sonra, 13 Ocak 1898 günü, meşhur yazar Émile Zola *L'Aurore* gazetesinde meşhur "*J'accuse...!*" (İtham ediyorum...!) başlıklı Cumhurbaşkanına açık mektubunu yayımlayarak hâlâ hapiste olan Dreyfus için bir mücadele başlatmıştı. Zola'nın çağrısı vakit alarak da olsa etkili olmuştu: Bir buçuk sene sonra Dreyfus ülkeye geri getirilip 30 Haziran 1899'da tekrar mahkemeye çıkartılmıştı. Gerçi bu defa da ihanet hükmü yemiş, ama hafifletici nedenlerle on yıl hapse mahkûm edilmişti. Fakat on gün kadar sonra Cumhurbaşkanı Émile Loubet kendisini affetmişti. Kararın nihai olarak bozulması ise ancak yedi sene sonra, 12 Temmuz 1906'da gerçekleşmiş, Dreyfus tamamen aklanmıştı.

"Dreyfus meselesi" diye bilinen bu siyasî ve adlî olaylar silsilesi bütün dünyada olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda da yankı uyandırmıştı. Osmanlı Yahudi düşünürlerinden başka Ahmed Midhat, Hüseyin Cahid, Ebuzziya Tevfik gibi entellektüeller bu olaydan çok bahsetmiş ve genellikle Dreyfus'ten yana tavırlarını koymuşlardır. Hatta 1899'da Ali Reşad ile İsmail Hakkı Babanzade isimli iki yazar, bu meseleye ayrılmış ciddi ve gayet hacimli bir kitap bile yayımlamışlardı. Osmanlı düşünce elitinin bu olaydan etkilenmesinin bir nedeni Fransa ve Fransızcanın üzerlerindeki etkisi idiyse de, meselenin asıl ilgi uyandıran veçhelerinden birinin Émile Zola'nın başlattığı mücadele üzerinden düşünür ve entelektüellerin toplum ve siyaset içindeki rolleri ve muhtemel güçleri olduğu anlaşılmaktadır.

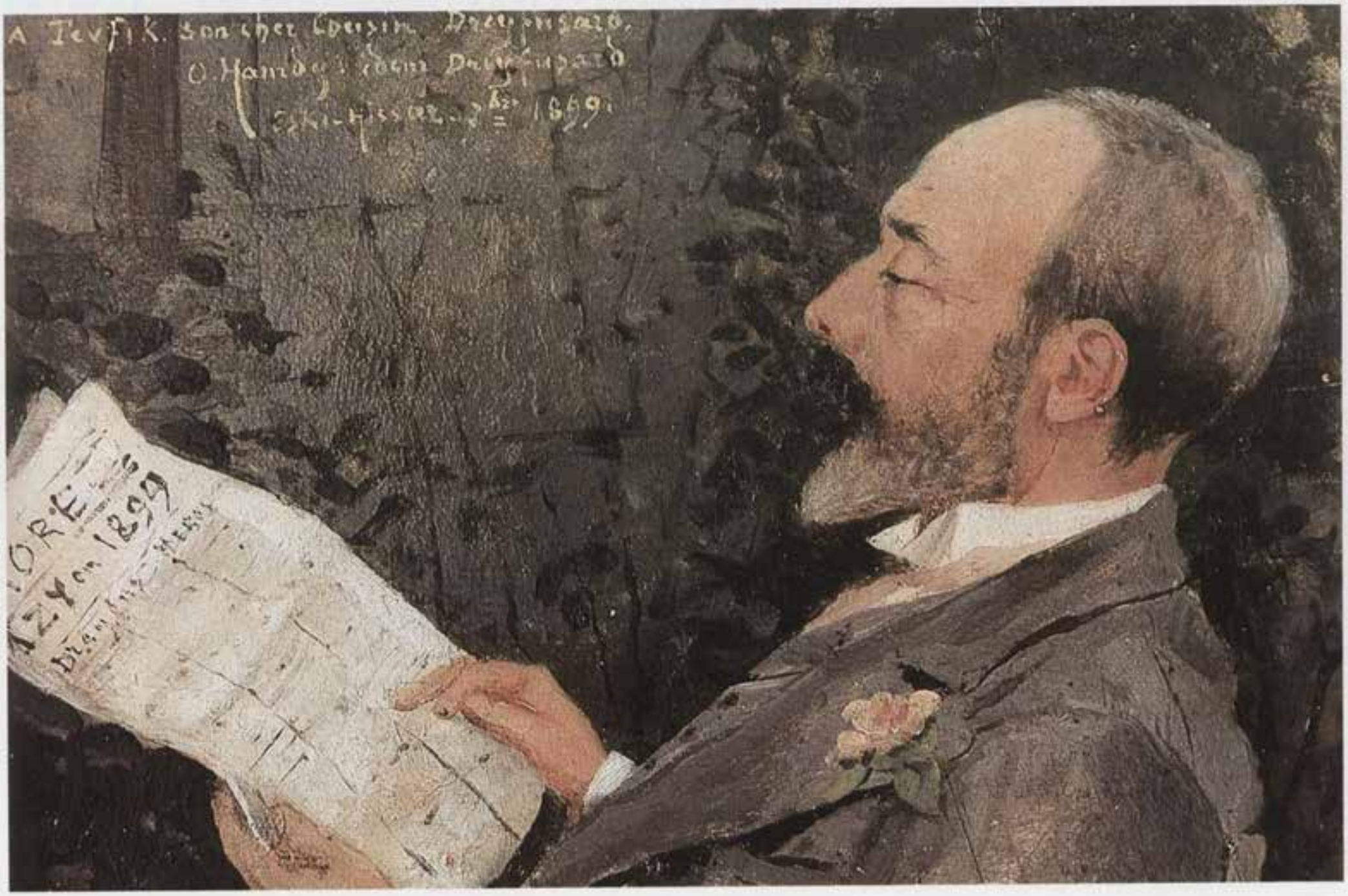
Osman Hamdi ise yazıdan çok resimle bu meselenin üzerine eğilmiş, yapmış olduğu küçük bir aile portresinde bu konudaki tavrını çok açık bir şekilde ortaya koymuştur. Söz konusu olan tablo, kuzeni (dayısının oğlu) Tevfik'in Eylül 1899 tarihli bir portresidir. Bu portrede Tevfik, gri bir takım elbise giymiş ve koltukta oturmuş halde elindeki bir gazeteyi okumaktadır. Gazetenin adı tam okunmasa da rahatlıkla tahmin edilebilmektedir: "RORE" ibaresinden söz konusu gazetenin *L'Aurore* olduğu net bir şekilde göze çarpmaktadır. Zaten tablonun sağ üstündeki ithafa bakmak meseleyi kavramaya yetmektedir: "*À Tevfik son cher cousin Dreyfusard, O. Hamdy, idem Dreyfusard*", yani: "Sevgili Dreyfusçü kuzeni Tevfik'e keza Dreyfusçu O.

Askeri mahkemedeki yargılaması zamanında Akfred Dreyfus, *L'Illustration*, 22 Aralık 1894, s. 517. Yazarın koleksiyonu.

Hamdi". Bu durumda *L'Aurore* gazetesinin gözükmesi manidardı: Bir Dreyfusçü'nün diğer bir Dreyfusçü'ye göz kırpmasının Émile Zola'nın çağrısıyla tarafını seçmiş olan gazeteyi zikretmekten daha hoş bir yolu olabilir miydi?

Gazetenin manşetinden gazetenin tarihini çıkarmak biraz daha zordu. "AZY en 1899" gibi bir ibare göze çarptığından, ilk kelimenin "hain" Esterhazy'nin adı olabileceğini düşündürüyordu. Fakat biraz araştırıldığında, sondaki rakamın 9 değil, 4 olması gerektiği ve söz konusu manşetin gazetenin Pazartesi 28 Ağustos 1899 tarihli nüshasında yer alan "*Esterhazy en 1894*", yani "1894'te Esterhazy" olduğu anlaşılmaktadır. Bu başlık altında ise Esterhazy'nin 1894'te, yani Dreyfus'ün tevkif edilip mahkûm edildiği sene yaptığı rezaletler anlatılmaktaydı. Manşet altında ise ikinci bir ibare vardı: "*Dreyfus le héros*", yani "Kahraman Dreyfus". Bunun ilginç tarafı ise, aslında manşetin yer aldığı nüshada böyle bir ifadenin olmamasıdır. Kısacası Osman Hamdi'ye gazetenin gerçek manşeti — muhtemelen Dreyfus'ün adı bulunmadığı için — yeterli gelmemiş, dolayısıyla ikinci bir cümle eklemeyi gerekli bulmuştu.

Bu portre içerdiği siyasî tavır açısından gayet ilginçtir. Osman Hamdi'nin her tablosunda siyasî veya toplumsal bir mesaj arayanlar, bariz bir şekilde bu tür bir misyonu edinmiş olan tek tuvalini genellikle pek kaale almamışlardır. Bunun nedeni de herhalde buradaki siyasî meselenin yerli değil, yabancı oluşudur. Bu da bir bakıma Osman Hamdi'nin ne dereceye kadar Fransa'da olup bitenlerle ilgili olduğunu, siyasî kaygılarının ne derecede içinde yaşadığı dünyadan kopuk olduğunu göstermek açısından ilginçtir. Gerçi şunu unutmamak gerekir ki yukarıda da izah edildiği gibi Dreyfus meselesi Osmanlı entelektüel çevrelerinde çok yankı bulmuş ve çok tartışılmıştı. Kendi ülkelerindeki siyasî baskı ve sansür rejiminin de etkisiyle "ithal" bir krizin belirli bir boşluğu doldurduğunu da söylemek mümkündür. Ancak Osman Hamdi'yi bu eseriyle diğerlerinden farklı kılan, diğerleri gibi kamuya yönelik bir tartışma ortamı aramaktan



Osman Hamdi, *L'Aurore* Okuyan Kuzeni Tevfik Portresi, Eylül 1899. Tuval üzerine yağlı boya, 14 x 21 cm. Özel koleksiyon.

Cinq Centimes

ERNEST VAUGHAN

L'AURORE

Littéraire, Artistique, Sociale

ERNEST VAUGHAN

J'Accuse...!

LETTRE AU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE

Par ÉMILE ZOLA

LETTRE

A M. FÉLIX FAURE

Président de la République

Monsieur le Président,

L'Aurore gazetesinin Perşembe 13 Ocak 1898 tarihli nüshasında Émile Zola'nın Cumhurbaşkanı Féliz Faure'a hitaben "J'accuse...!" ("İtham ediyorum...!") başlıklı açık mektubu, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:J_accuse.jpg

çok, kendisi gibi Paris'te okumuş olan kuzeniyle aralarında Fransızca olarak ve tamamen dışarıya kapalı özel dünyalarında bu meseleyi ortaya çıkarmış olmasıdır. Bu ise bir Osmanlı entellektüelinin takınacağı bir tavırdan çok, Fransız bir aile içinde tanık olunabilecek bir duruma daha fazla benzemektedir.

Kaynakça. (Cezar, 1971: 271), (Cezar, 1995: 709), (Eldem E, 2004a: 58-59), (Türesay, 2009).

DUMONT, ALBERT. *1842-1884 yılları arasında yaşamış olan Fransız arkeolog.*

Çok genç yaşta ölmüş olan Albert Dumont, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Fransız arkeolojisinin en parlak ve ümit vadeden temsilcilerindendi. 1864-1867 yılları arasında Yunanistan'da çalışmış ve Yunan medeniyetine tutku derecesinde bağlanmış, ardından da Roma'daki Fransız Okulu'nun (arkeoloji enstitüsü) kuruluşuna önayak olup ilk müdürü olmuş, ardından da Atina'daki Fransız Okulu'nun başına geçmiştir. 1882'de ise Fransız Akademisine seçilmiş, ama kısa bir süre sonra hayatını kaybetmiştir.

Dumont'un Osmanlı arkeolojisine önemli bir katkısı, 1868'de İstanbul'da bulunduğu bir sırada Aya İrini kilisesindeki Cebehane'de muhafaza edilmekte olan eski eserlerin ilk kataloğunu yapmış olmasıdır. Bu katalog ayrı bir yayın olarak değil, dönemin meşhur bilimsel dergisi *Revue archéologique*'de 27 sayfalık bir makale olarak tasarlanmıştır. Bu kısa kataloğun giriş sözleri müzenin ilk hâlini anlatmak bakımından ilginçtir:

> Bab-ı Âli hükümeti birkaç senedir Eski Saray'da İstanbul'da ve İmparatorluğun muhtelif yerlerinde bulunmuş olan eski eserleri toplamıştır. Maalesef bu koleksiyonun kullandığı mekân

"Esliha Müzehanesi avlusunda ezmine-i atikada düşman sefinelerinin Haliç-i Dersaadet'e girmemesi için Galata ile İstanbul'a gerilen zincir ve bir mezar". Abdullah Biraderler, yakl. 1880. Library of Congress, LC-

bugün silah deposuna dönüştürülmüş olup özel izni bulunmayan seyyahın ulaşamadığı Aya İrini kilisesine dahildir. Böylece İstanbul'a gelen arkeologların çoğu, onlar için yapılmış olan müzeyi göremiyorlar, içeri girme şansına nail olanlar ise mütemadiyen yenisi eklenen bir mevzuata ve en hafif sonucu kıymetli zamanın kaybı olan sıkıntılara katlanmadan ayrıntılı bir şekilde inceleyemiyorlar.

Aya İrini'nin odalarındaki heykel, yazıt ve kabartmalar hiçbir düzen olmadan sergileniyor; arkeolojiyle hiçbir alâkası olmayan eşyanın arkasında kalan birçoğu iğreti bir şekilde incelenebiliyor; diğerleri ise bakımsızlıktan, hatta rütubetten zarar görmekte ve günden güne bozulmaktadır. Ayrıca da maalesef herbir anıtın menşei konusunda güvenilir tek bir bilgi bulunmamaktadır. Kolayca yerlerinden kaldırılabilen seyyar etiketler sık sık gayet muğlak ibarelerler *İstanbul dışında bulunmuş olan* objeleri tanımlıyor. İnsan diler ki Bab-ı Âli bütün bu antik kalıntıların tasnifini Avrupalı bir arkeologdan istesin.

"Esliha Müzesinde iki mezar". Abdullah Biraderler, yakl. 1880. Library of Congress, LC-USZ62-82272.

"Esliha Müzesinde küpler". Abdullah Biraderler, yakl. 1880. Library of Congress, LC-USZ62-82276.

Dumont'nun tavsiyesi ancak ertesi sene gerçekleşecek, Osmanlı hükümeti Edward Goold adındaki bir kişiyi müzenin müdürlüğüne tayin edecekti. Ancak müzenin gerçekten toparlanmaya başlamasını görmek için Philipp Anton Dethier'nin müdürlüğünü (1872(ve özellikle de Osman Hamdi'nin bu göreve 1881'de tayinini beklemek gerekecektir.

Dumont'nun başlıca eserleri şunlardır:

– *Essai sur la chronologie des archontes athéniens postérieurs à la CXXII[e] olympiade et sur la succession des magistrats éphébiques*, Paris, Firmin-Didot, 1870.

– *Rapport sur un voyage archéologique en Thrace*, Paris, Imprimerie nationale, 1871.

– *La population de l'Attique, d'après les inscriptions récemment découvertes*, Paris, Imprimerie nationale, 1872.

– *Vases peints de la Grèce propre*, Paris, E. Thorin, 1873.

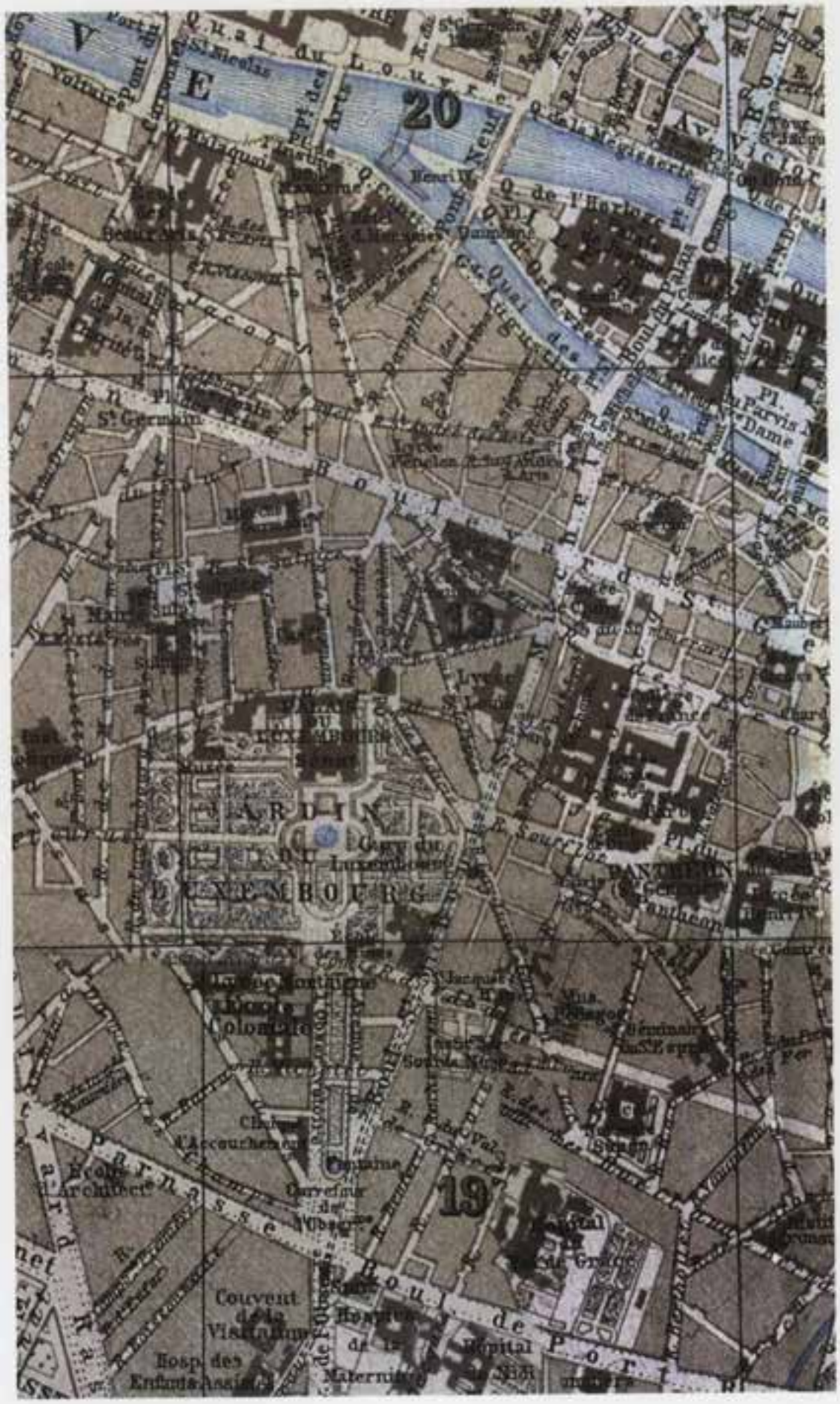
–*Le Balkan et l'Adriatique : les Bulgares et les Albanais, l'administration en Turquie, la vie des campagnes, le panslavisme et l'hellénisme*, Paris, Didier, 1873.

– *Essai sur l'éphébie attique*, Paris, Firmin-Didot, 1875-1876.

Kaynakça. (Dumont, 1868), (Homolle, 1884), (Amandry, 1976).

DUPRÉ, ERNEST. *1850 ve 1860'larda Paris'te çalışmış olan önemli eğitimcilerden, tarih hocası; Osman Hamdi'nin Paris'teki ilk yıllarında yatılı olarak yanında kaldığı hocası.*

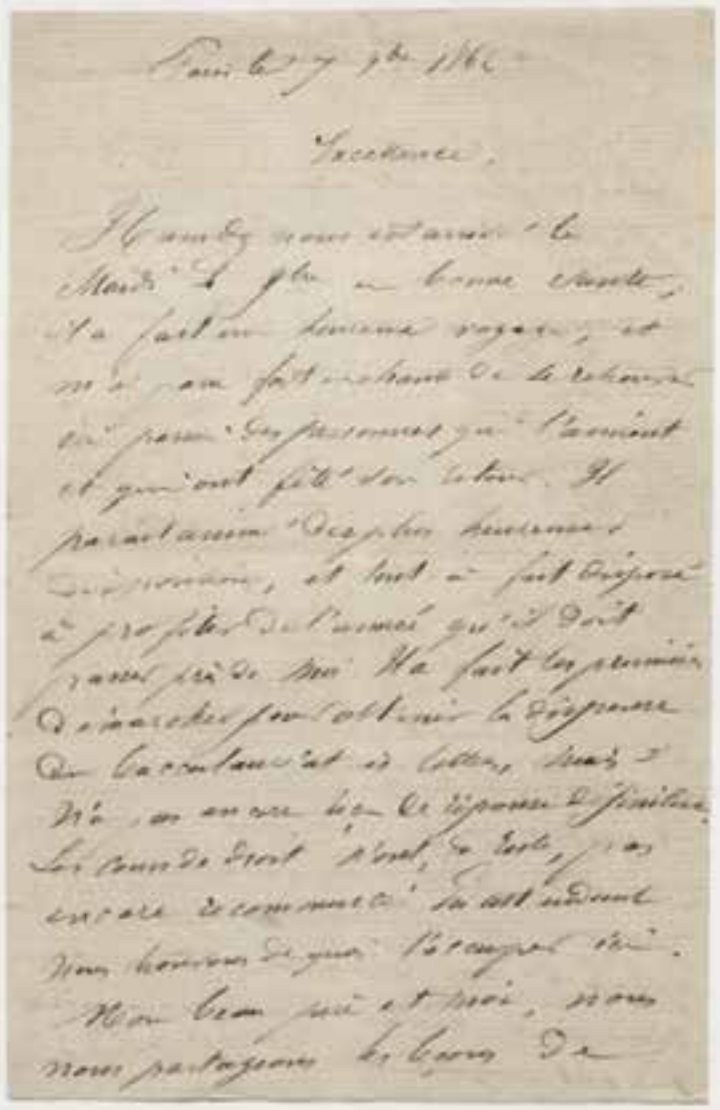
Osman Hamdi Paris'e Louis Gardey ismindeki Fransız hocanın refakatinde gelmiş, ama kısa bir müddet sonra yerleşik bir düzene geçmesi için çareler aranmıştır. Dönemin Paris sefiri Ahmed Vefik Efendi'nin de katkısıyla bulunan çarelerden biri, Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'nın da 1830'larda hocası ve okul müdürü olan Jean-François Barbet'ye danışmak olmuştur. Bunun neticesinde varılan çözüm, Osman Hamdi'yi Barbet'nin okulunda da ders veren, ama meşhut kendi evini de yatılı olarak aldığı birkaç öğrenciye açarak bir tür küçük leyli okul işleten bir hoca olan Ernest Dupré'nin yanına vermek olmuştu.


Q. du Louvre
Pont Neuf
Q. de l'Horloge
Q. Conti
Q. Voltaire
Q. Malaquais
Q. Augustins
Q. des Grands Augustins
Bd du Palais
Bd St Michel
Rue St Jacques
Rue St Germain
Rue de Rivoli
Rue de Sèvres
Rue de Vaugirard
Rue de Rennes
Rue de Seine
Rue de Tournon
Rue de Médicis
Rue de Fleurus
Rue Bonaparte
Rue de l'Odéon
Rue de l'Ancienne Comédie
Rue de la Harpe
Rue de la Huchette
Rue de la Parcheminerie
Rue de la Sorbonne
Rue de la Vieille Estrapade
Rue du Cardinal Lemoine
Rue du Fouarre
Rue du Pont de la Tournelle
Rue du Petit Pont
Rue du Cloître Notre Dame
Rue du Sommerard
Rue Soufflot
Rue Victor Cousin
Rue Monsieur le Prince
Rue Racine
Rue Hautefeuille
Rue Serpente
Rue Dante
Rue Danton
Rue Cujas
Rue Clovis
Rue Thouin
Rue Gay Lussac
Rue Pierre Nicole
Rue Pierre Curie
Rue Claude Bernard
Rue Lhomond
Rue Censier
Rue Mouffetard
Rue Descartes
Rue Lacépède
Rue Linné
Rue Geoffroy St Hilaire
Rue Tournefort
Rue Vauquelin
Rue Pierre et Marie Curie
Rue Pascal

da sırada gerilime ve bazı küçük tatsızlıklara yol açabiliyor idiyse de genel olarak Osman Hamdi'nin Ernest Dupré'nin evinde rahat, mutlu ve epeyce serbest bir hayat sürdüğünü söylemek mümkündür.

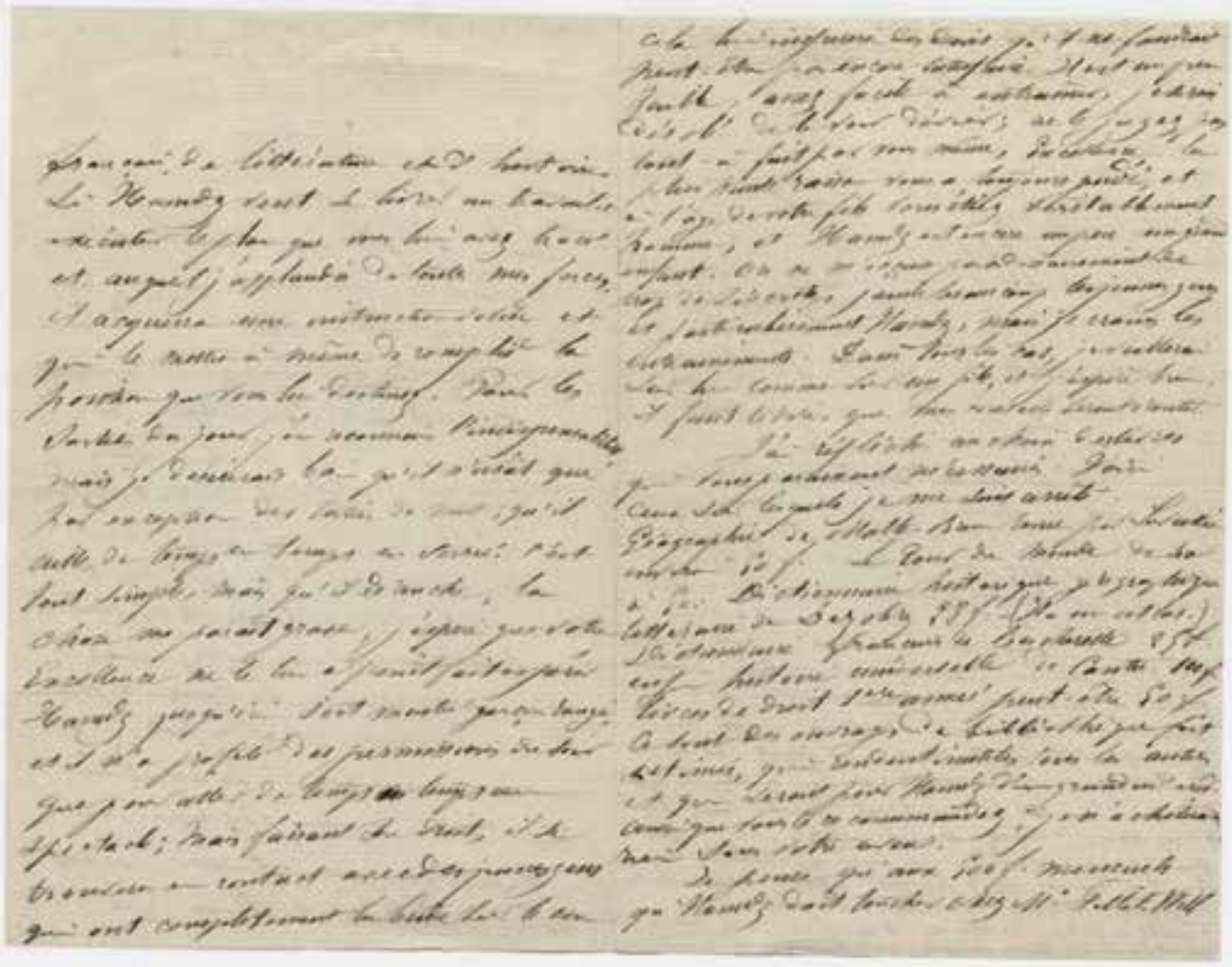
Osman Hamdi'nin tam olarak ne zamana kadar Dupré'nin yanında kalmış olduğunu tespit etmek imkânsız gözükmekteyse de, muhtemelen 1863 civarında taşınmış olduğunu ve bir müddet Marbeuf sokağında ikamet etmiş olduğu muhakkak gibidir. Fakat oradan ayrıldıktan sonra aralarındaki ilişki kopmamış, mesela Osman Hamdi'nin kuzeni Tevfik İstanbul'a okumaya geldiğinde ona bir pansiyon ve doğru dürüst hocalar bulmak için hemen akıllarına Dupré'ye danışmak gelmişti. Yıllar sonra ise artık Dupré'nin iyice yaşlandığı bir dönemde — 1894'te — Osman Hamdi'ye yollamış olduğu bir mektubunda son derecede müşfik ifadelerle eski öğrencisinin ve ailesinin hatrını sormuş, otuz sene öncesinin hatıralarını canlandırmıştı.

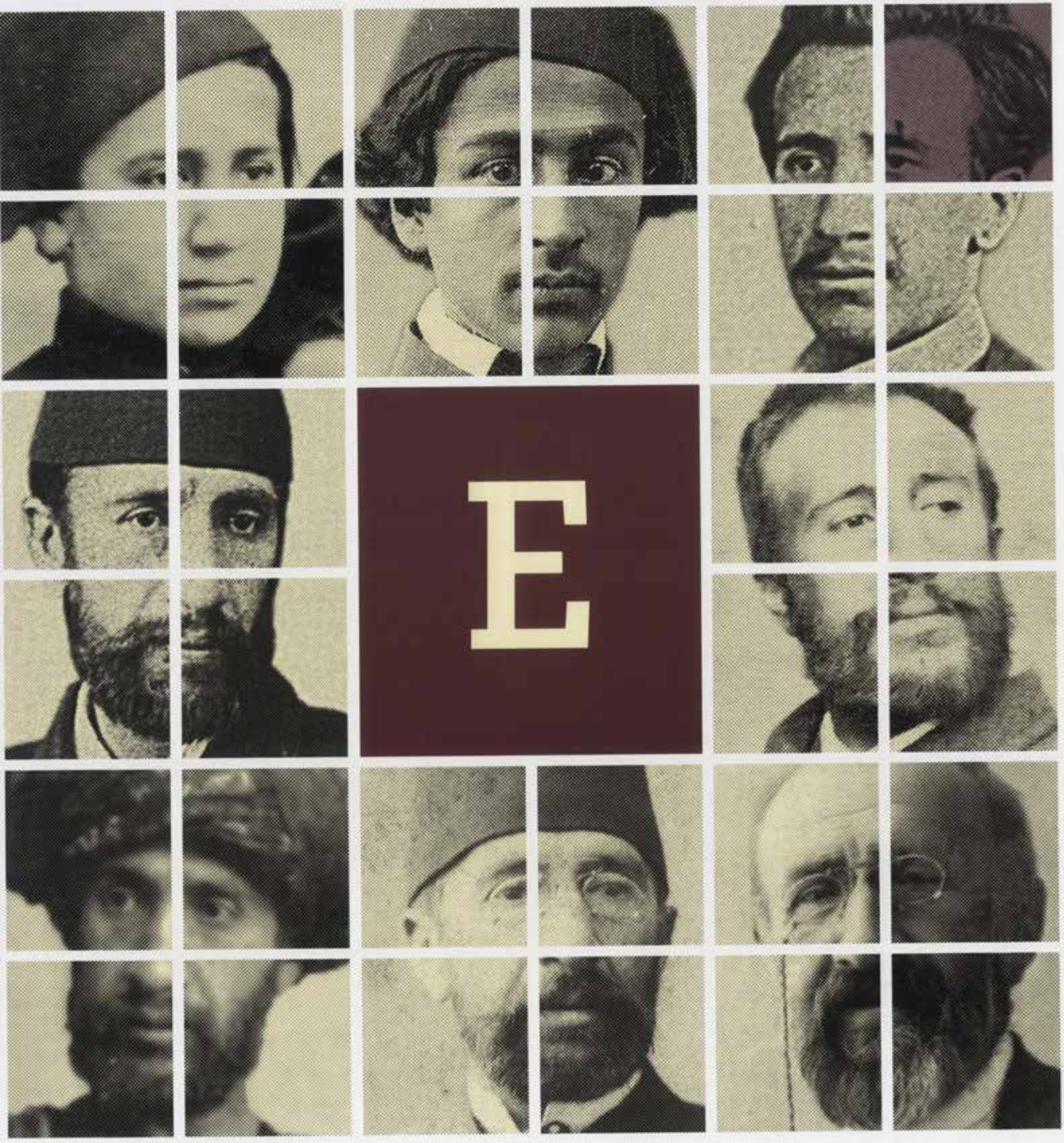
Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Gardey'den Edhem Paşa'ya, 19 Nisan 1860, 28 Nisan 1860; Barbet'den Edhem Paşa'ya, 11 Mayıs 2010; Dupré'den Edhem Paşa'ya, 21 Temmuz 1860, 10 Ağustos 1860, 4 Ekim 1860, 3 Şubat 1861, 28 Nisan 1861, 18 Ekim 1861, 12 Aralık 1861, 5 Ağustos 1862, 20 Ağustos 1862, 24 Eylül 1862, 7 Kasım 1862, 22 Ocak 1894), (Almanach, 1859: 1097), (Almanach, 1860: 1063), (Didot-Bottin, 1860: 431, 780), (Didot-Bottin, 1863: 1360), (Index, 1976: 60/654).



Ernest Dupré'nin Edhem Paşa'ya mektubu, 7 Kasım 1862. Yazarın koleksiyonu.

DÜYUN-I UMUMİYE İDARESİ.
Osmanlı Devletinin 1875'teki mali iflasından sonra ortaya çıkan borcunun alacaklılarına ödenmesini temin etmek için 1881'de kurulmuş olan ve devletin bazı gelirleri üzerinde kullanım hakkı kazanmış olan uluslararası yapılanma.
» CAILLARD; LINDAU; MEMURİYET




F

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS *Paris'teki Güzel Sanatlar Okulu.* » **BOULANGER; GÉRÔME; PARİS**

EDHEM [ELDEM]. *1882-1957 yılları arasında yaşamış olan Osman Hamdi'nin oğlu, arkeolog, mimar.*

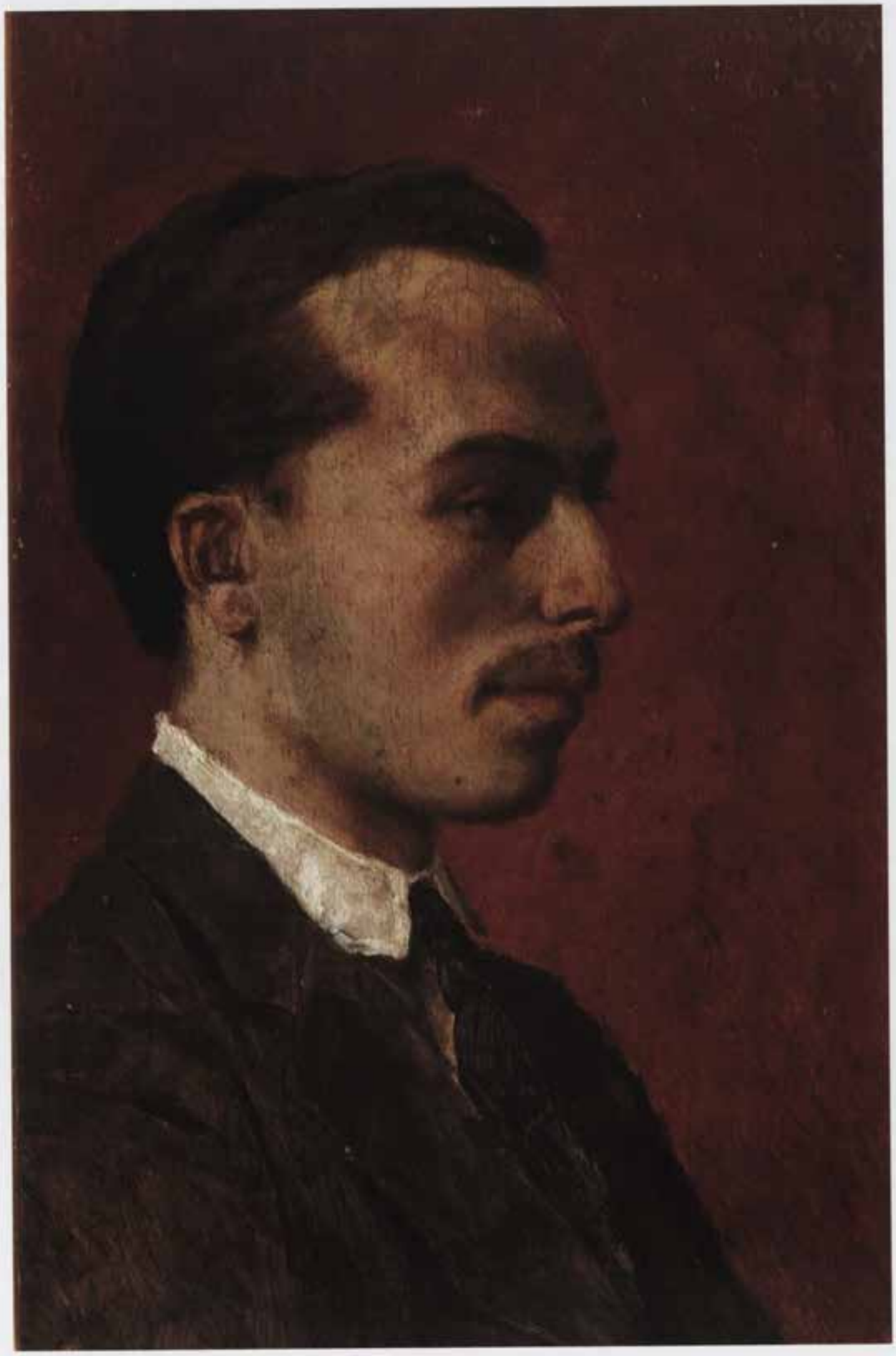
Osman Hamdi'nin sonradan Naile adını alacak olan Marie Palyart ile olan ikinci evliliğinden ikinci çocuğu, 3 Kasım 1882 günü dünyaya gelmiş olan Edhem'dir. Osman Hamdi'nin ilk ve tek oğlu olan Edhem, kısa bir müddet sonra babasının izinden yürümüş, arkeoloji ve müzecilik konusunda uzmanlaşmaya başlamıştır. Eğitimini babasının kurmuş olduğu Sanayi-i Nefise Mektebinde mimarlık alanında aldıktan sonra kısa bir müddet Paris'te bu konuda uzmanlaşmak üzere kalmışsa da, babasının etkisiyle midir bilinmez, Müze-i Hümayun'da onun yanında arkeolog olarak görev yapmayı tercih etmiştir. 30 Haziran 1902 tarihindeki bir belge müzeye memur olarak girişini kaydetmektedir: "Müze-i Hümayun müdürü atufetlü Hamdi Beyefendi hazretlerinin mahdumu Edhem Bey'e Müze-i Hümayun'a devam etmek üzere dört yüz kuruş maaş tahsis ü itası şerefsudur buyurulan irade-i seniyye-i cenab-ı hilafetpenahi iktiza-yı âlisinden olmakla..."

Bu tarihten sonra Edhem'in müze adına olan ilk ve tek girişimi, 1902 yılında iştirak ettiği Aydın vilayetindeki Tralles (eski Aydın) kazısı olmuştur. Müzenin kendi kazısı olarak başlatılan bu kazı, Osman Hamdi tarafından Salomon Reinach'a emanet edilmiş, refakatine de henüz yirmi yaşında olan oğlu Edhem verilmişti. Bu kazının neticesinde Edhem *Revue archéologique*'in 1904 senesine ait cildinde kırka yakın sayfalık resimli bir rapor yayımlamıştı.

Edhem yirmi beş yaşlarında, kendinden dokuz yaş küçük Paris sefiri Çorlulu Salih Münir Paşa'nın kızı Kâmuran'la yakınlaşmaya başlamıştı; 1907 senesine gelindiğinde iki genç evlenmeye karar vermiş, ertesi sene ise nihai adımı atmışlardı. Salih Münir Paşa (1857-1938), uzun seneler Nafıa Nazırı olmuş olan Çorlulu Mahmud Celaleddin Paşa'nın oğluydu ve çok uzun seneler, 1897'den 1908'e kadar Paris'te Osmanlı büyükelçisi olarak görev yapmıştı. İlginçtir ki Sultan Abdülhamid'e yakınlığıyla bilinen ve Paris'teki Jön Türklerin korkulu rüyası olan

Osman Hamdi, *Oğlum Edhem'e*, 1897. Tuval üzerine yağlı boya, 16 x 15 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Osman Hamdi,
Oğlu Edhem'in Portresi, 1907.
Tuval üzerine yağlı boya,
20 x 13 cm. İstanbul Resim
ve Heykel Müzesi koleksiyonu.



Salih Münir Paşa, kızının Edhem'le düğününe katılmak için 10 Temmuz 1908 civarında Paris'ten ayrılarak Brindisi üzerinden İstanbul'a doğru yola koyulmuştu. İki hafta sonra Jön Türk ihtilalinin olacağı düşünülürse, Salih Münir Paşa'nın Ağustos ayında muhtemelen Paris'e bile dönemeden görevden alınıp bir daha devlet görevinde bulunmaması anlam kazanmaktadır.

Osman Hamdi'nin 24 Şubat 1910'daki ölümünden sonra hayatta kalan tek kardeşi Halil Edhem müze müdürlüğüne, Edhem ise onun muavinliğine getirilmişti. Fakat bu durum muhtelif nedenlerle çok başarılı bir ortaklığa dönüşmemiş, Edhem kendini müzeden çekerek eğitimini almış olduğu mimarlığa dönerek Michel Nouridjan (Nurican Efendi) adında bir meslektaşıyla ortaklık oluşturarak bir mimarlık ve mühendislik bürosu kurmuştur. Harbiye ile Nişantaşı arasında Valikonağı Caddesinin sağ kaldırımındaki apartman binalarından bazılarının Edhem ile Nurican tarafından yapılmış olduğu bilinmektedir.

Ancak Edhem'in bu girişimi de çok uzun süreli olmamış, birkaç sene sonra, işgal esnasında İstanbul'dan ayrılmış ve Paris'e yerleşmiştir. Paris'teki Düyun-ı Umumiye İdaresinin mer-

Edhem'in kızkardeşi Nazlı'nın misafir defterine imzalayıp çizmiş olduğu kadın (Kâmuran?) resmi, tarihsiz. Yazarın koleksiyonu.

Soldan sağa: İsmail Galib'in damadı İsmail Hakkı, Edhem ve Osman Hamdi, yakl. 1895. Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi'nin oğlu Edhem, yakl. 1905. Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

Edhem'in kitaplarının iç kapağına yapıştırdığı *ex libris*. Yazarın koleksiyonu.

kezinde yıllarca çalıştıktan sonra, 1940'ta Alman işgaliyle birlikte Fransa'dan Türkiye'ye dönmüş, İstanbul'a tekrar yerleşmiştir.

1934 kanunuyla birlikte ailenin diğer fertleri gibi Eldem soyadını alan Edhem, 27 Aralık 1957 günü vefat etmiştir. Kâmuran ile Edhem Eldem'in tek çocukları olan Nevin, 1910'da doğmuş ama 1931'de henüz yirmibir yaşındayken veremden hayatını kaybetmiştir.

Kaynakça. (BOA, İ.MF, 1320 Ra-24/8), (Eldem EH, 1904); (Eldem EH, 1906), (Bell Arşivi, 31 Temmuz 1907), (*Journal des débats*, 10 Temmuz 1908), (Bacqué-Grammont vd., 1991: 137), (Cezar, 1995: 320-325), (Eldem E, 2000: ???).

EDHEM PAŞA. *1818 (?)-1893 yılları arasında yaşamış, sefir, vali, nazır ve sadrazam olmuş Osmanlı devlet adamı; Osman Hamdi'nin babası.* Edhem Paşa, ya da tam adıyla İbrahim Edhem Paşa, on dokuzuncu asır Osmanlı eliti içinde en atipik profile sahip kişilerden biriydi. Rum olarak doğmuş olan ve 1822 yılındaki meşhur Sakız katliamı esnasında yetim kalarak esir alınan bu çocuk, sonunda II. Mahmud döneminin en güçlü simalarından biri olan Kapudan-ı Derya Husrev Paşa'ya (1755?-1855) köle olarak satılmıştı. Paşa'nın kapısında kendi gibi onlarca köleyle birlikte yetişen genç Edhem, 1831'de Fransa'da "modern" eğitim almak üzere gönderilmek için seçilen dört kölenin arasına girmişti. Paris'te Jean-François Barbet'nin kurmuş olduğu Institution Barbet isimli hazırlık okulunu bitirdikten sonra meşhur Madencilik Okulu'nu (École des Mines) "harici" (*externe*) öğrenci statüsüyle bitirmiş, ardından da toplam sekiz senelik bir eğitimin sonunda ülkesine dönerek "Arabî ve Farisî ve Türkî bazı ulûm u fünunun tahsiline" çalışmıştı. İstanbul'a döndükten sonra bir de özel hayatını kurmak üzere ilk adımı atarak, Yağlıkçı Hacı Mustafa Efendi isminde epeyce zengin bir kişinin kızı olan Şerife Fatma'yla 21 Ocak 1841'de evlenmiş, Ayasofya mahallesindeki bir eve yerleşmişti.

Kısa bir müddet sonra ise maden mühendisi sıfatıyla orduya alınmış, 1845'te Gümüşhacıköy, Keban ve Ergani madenlerinin başına getirilmiş, ardından da 1846'da döndüğü İstanbul'da yurtdışındaki eğitimi ve lisan bilgisi sayesinde saraya alınmış ve 1847'den 1856'ya kadar burada görev yapmıştı. Sultan Abdülmecid ile şehzadelere Fransızca dersi vermekle görevlendirilmiş, sonunda mabeyn feriki olmuştu. Böylece askerî silsileden mülkiyeye geçmiş, 1856'da ise vezir payesi alarak dönemin ricali arasında yerini almıştı. Birkaç kere nazırlık — Hariciye, Nafıa, Ticaret, Maarif... —, dönemin yüksek meclis üyelikleri, Tırhala ve Yanya valiliği, Viyana ve Berlin sefaretleri gibi görevlerde bulunan Edhem Paşa, Sultan II. Abdülhamid'in saltanatının başlarında bir yıl boyunca da devletin en yüksek payesine, sadrazamlığa kadar yükselmişti.

Gerçi Edhem Paşa'nın hayatı ve şahsiyetini ilginç kılan muhakkak ki siyasî varlığı ve başarıları değildi; gerçekten de çoğu kaynak imparatorluğun siyasî ve idarî kaderine olan katkısının gayet az, hatta belki de olumsuz olduğunda birleşmektedir. Değişken, takıntılı ve bazen hiddetli mizacı nedeniyle ve Rum kökenine de gönderme yaparak "Deli Corci" takma adıyla bilinen Edhem Paşa'nın bilinen ve aktarılan birçok diplomatik ve siyasî gafı ve hatası gerçekten de kariyerinin olumsuz bir şekilde algılanmış olmasını bir dereceye kadar haklı gösterebilecek niteliktedir. Aslında onu olağandışı kılan başlıca özelliklerden biri kariyerinden çok kökeni ve sisteme girişinin Osmanlıların erken dönemlerinde fethedilen halklara dayattıkları ve en üst makamlardan en basit yeniçeriye kadar askerî ve idarî zümrelerinin oluşumunda kullanmış oldukları devşirme usulünü hatırlatıyor olmasıydı. İnsanı — ve özellikle Batılıları — şaşırtan diğer bir özelliği de durumu Victor Hugo'nun Sakız katliamı ile ilgili meşhur şiirinde yer alan "[Yunan] çocuğu"na (*l'enfant*) tekabül ettiği halde, onun gibi hemcinslerinin intikamını almak için "barut ve kurşun" (*de la poudre et des balles*) istemek yerine sistemin bir parçası hâline gelmiş olmasıydı.

Edhem Paşa'nın ne derecede "sisteme" dahil olduğunun eğlenceli bir işareti, 7 Temmuz 1883 tarihinde kendisine saraydan gelen bir tezkiredir. Yalısının bahçesinde nefis kayısılar bulunduğunu bilen Abdülhamid, kendisinden bunlardan yollamasını istiyordu:

> Sahilhane-i devletlerinin (yalınızın) bağçesinde bulunan gayet leziz ve makbul bir cins kayısı ağacını merhum Hamdi Paşa zat-ı hazret-i mülakâneye tahsis ile her sene meyvesinden bir mikdar hakpay-ı uyun-ara-yı hazret-i padişahiye takdimini iti-

Hüsrev Paşa'nın 1831'de Fransa'ya okumaya yollanan dört kölesi: (soldan sağa) Edhem, Abdüllatif, Ahmed ve Hüseyin. Fransız kadın sanatçı Flora Géraldy tarafından gerçekleştirilmiş gravür, 1831. Cenan Sarç koleksiyonu.

yad (adet) eylemiş oldukları cihetle velinimet-i bi-minnetimiz şevketlü Efendimiz hazretleri » Edhem Paşa hazretlerinden mezkür ağaç üzerindeki hakkımı taleb eylerim kendilerine tahriren (yazıyla) bunu beyan ediniz » deyü çakerlerine (kölelerine) ferman buyurmuş olduklarından taraf-ı âli-i fahimanelerinden takdim olunmağla nezd-i maali-vefr-i cenab-ı şehinşahide bir kat daha kesb-i makbuliyet edeceği bedihi ve müsellem (açık ve kesin) olan işbu kayısıdan bir mikdar kilar-ı hümayuna takdim buyurulmak babında takdim-i ariza-i nikkiyet-meale müsaraat olunmuşdur

Bunun üzerine de Edhem Paşa beklenen cevabı vermişti. Efendisine kayısı yollamak sadece bir zevk değil, bir kölenin vazifesiydi:

Saadetlü Efendim hazretleri
Bugün dahi nail olduğum şu iltifat-ı cihan-derecat-ı seniyye-i cenab-ı velinimet-i bi-minnete nasıl arz-ı teşekkür edeceğimi şaşırub heman vazife-i zimmet-i ubudiyetim olan davat-ı hayriyye-i hazret-i velinimeti tekrar ale't-tekrar isal-i kabilgâh-ı Perverdigâr eyledim Emr ü ferman-ı hümayun buyurılan kayısılardan henüz reside-i kemal olanları kilar-ı hümayun içün arz ü takdime cesaret eylediğim gibi diğerleri oldujca takdime müsaraat olunacağı beyaniyle tezkire-i senaveri terkimine ibtidar kılındı Ol-babda emr ü irade Efendim hazretlerinindir
Edhem

Ancak Edhem Paşa'nın hayatında tesadüfî veya kazaî bir nedenle değil de gerçekten olağanüstü olan, kültürel ve düşünsel bir proje olarak Batı medeniyetine olan neredeyse iman mertebesindeki bağlılığı ve geriye bakıldığında bu tavrı bütün ailesine, üstelik birkaç nesil boyunca aşılamış olabilmesidir. Çok küçük yaşta ölen bir oğlunun dışında hayatta kalan dört oğlunun üçü, şu veya bu şekilde düşün, ilim veya sanat dallarında temayüz ederek şöhrete ulaştılar. Oğulların en büyüğü olan Osman Hamdi (1842-1910) bunun en bariz örneğidir: Paris'te geçirdiği on yıla yakın süre; kendisini döneminin en önemli Osmanlı ressamı konumuna getirecek olan bir maharet; Müze-i Hümayun müdürü ve imparatorluğun ilk arkeoloğu olarak gayet başarılı bir kariyer; "Osmanlıların en Parislisini" hayranlıkla seyre gelen Batılıların gözünde bir fenomene dönüşmesine yol açan uluslararası bir ün. Birçok açıdan Osman Hamdi'yi babası ya-

Edhem Paşa'nın kendi evliliğini ve çocuklarının doğumlarını not ettiği pusulanın ön ve arka yüzü, tarihsiz. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

Edhem Paşa, yakl. 1863, 1873, 1880, 1890. Yazarın koleksiyonu.

Edhem Paşa (oturan) ve dört oğlu (soldan sağa) Halil Nesîb (Halil Edhem), İsmail Galib ve Mustafa Mazlum, Muharrem 1285/ Nisan-Mayıs 1868. Yazarın koleksiyonu. Paşanın en büyük oğlu Osman Hamdi bu tarihte henüz Paris'tedir.

ratmıştı. Kendisiyle aynı türden bir eğitim fırsatını yakalamasını sağlamak için onu Paris'e gönderme fikri ona aitti. Gerçi Osman Hamdi yoldan sapmış ve babasının kendisi için öngördüğü hukuk diplomasını alamadan dönmüştü, ama gene de bu deneyim hayatının tamamını etkileyecek derecede Fransız kültür ve medeniyetiyle bir bütünleşmeyle sonuçlanmıştı. Fransızca onun temel lisanı, babasıyla muhaberatında ve Fransız karısı ve çocuklarıyla aile içinde kullandığı tek lisan hâline gelmişti. Aynı model diğer kardeşlerle de değişen ölçülerde de olsa tekrarlanmıştı: İsmail Galib (1847-1896) yurtdışında eğitim görmemişti ama yüksek eğitiminin ardından Şura-yı Devlet'te başladığı bürokratik kariyerinin yanında kendi kendini yetiştiren bir sikke uzmanı ve Müze-i Hümayun'da ağabeyiyle teşrik-i mesaiye giren bir bilim insanı olmuştu; genellikle Halil Edhem [Eldem] adıyla bilinen Halil Nesib (1861-1938), kimya ve jeoloji dallarında Avusturya ve İsviçre'de eğitim görmüş, ardından o da ağabeyinin himayesinde bir bilim kariyerine yönelmişti. Bu gidişata uyum göstermediği anlaşılan tek kardeş Mustafa Mazlum (1851-1893), kısa bir hariciye deneyiminden sonra gümrük idaresinde bürokratik bir kariyerde karar kılmış, bilim veya sanata karşı belirgin herhangi bir ilgi göstermemişti.

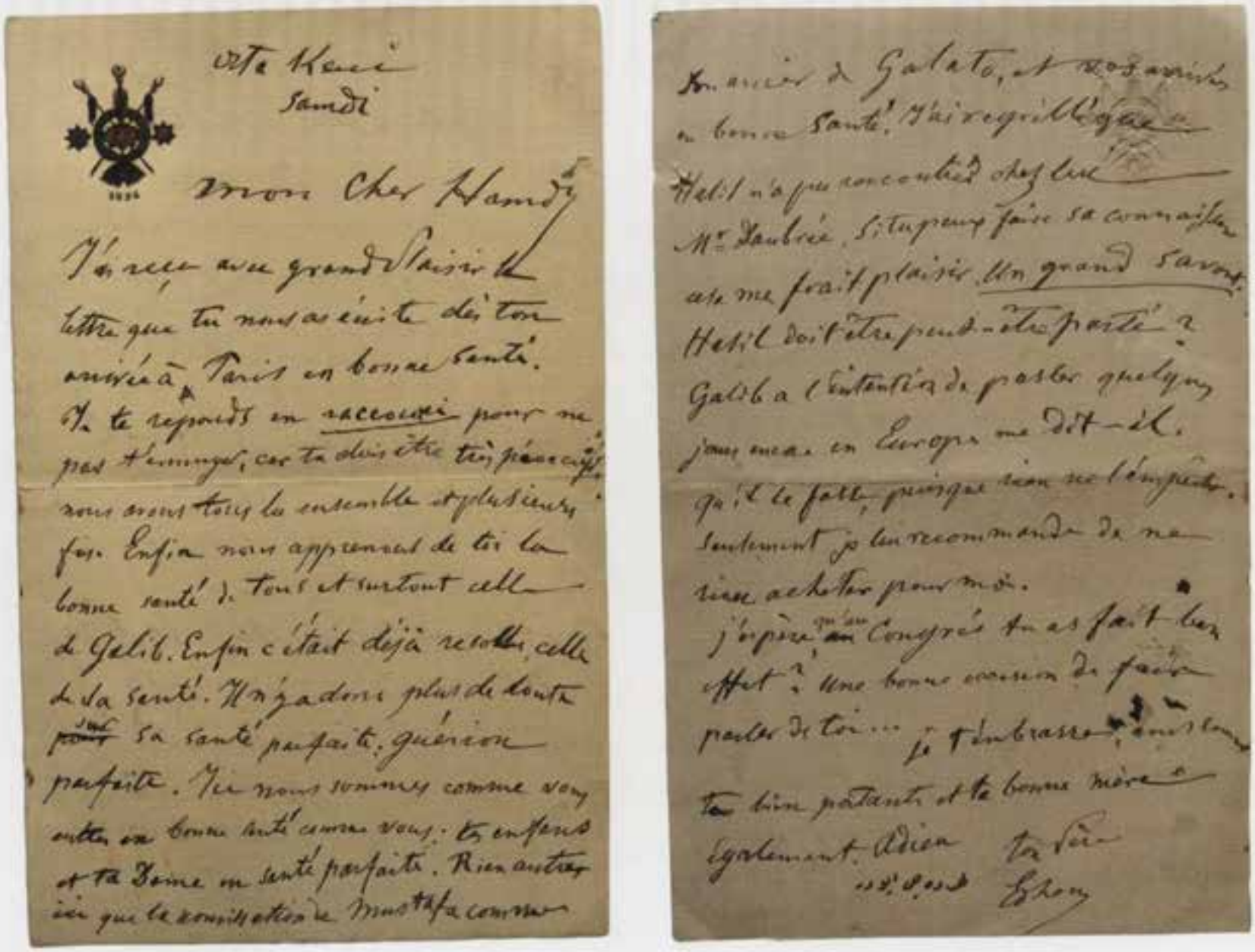
Edhem Paşa'nın aklındakinin bilim adamlarından ve sanatçılardan oluşan ikinci bir nesil oluşturmak olduğunu düşünmek herhalde yanlış olur. Tam aksine, Osman Hamdi'nin kendi gibi bir bürokrat olmasını sağlayacak olan hukuk diplomasını alamayışından duyduğu hayal kırıklığı, asıl rüyasının oğlunun bir ressama dönüşmesi olmadığını düşündürmeye yeterlidir. Ancak diğer taraftan da kendisi de bir bilim insanıydı — ya da en azından bilime büyük saygısı ve merakı olan bir mühendis — ve dönemin Batı medeniyetiyle özdeşleşen bilgi ve terakki mefhumlarından son derecede etkilenen bir değerler sistemine sahip olduğu gibi, sanat ve mimarînin cazibesine de duyarsız değildi. Ne de olsa Edhem Paşa Encümen-i Daniş'in (Bilimler Akademisi) bir üyesi olmuş, bazıları birer bilim insanı olmuş olan Madencilik Okulundan dönem arkadaşlarıyla temasını koparmamış, 1873 Viyana Sergisi için bir tanıtım aracı olarak düşünülmüş ve Osmanlı mimarîsini tarihi bir bağlamda ele almaya çalışan *Usul-ı Mimari-i Osmanî* isimli abidevi ebatlardaki kitabın hazırlanışına nezaret etmiş bir kişiydi. Erken denebilecek bir noktada kendi oğullarını da bu tür bilimsel girişimlere ortak etmeyi de ihmal etmemişti. 1869'da uygulamaya koymaya çalıştığı metrik sistem reformuyla ilgili bir risalenin 1870'de ikinci oğlu İsmail Galib'in imzasıyla çıkmasını sağlamıştı. Üç sene sonra da, Nafıa Nezareti elindeyken, en büyük oğlu Osman Hamdi'nin Viyana Sergisine komiser olarak tayin edilmesini ve imparatorluğun etnik ve dinî çeşitliliğinin bir tür etnofotografik sayımı niteliğindeki *Elbise-i Osmaniye* adlı albümün hazırlanması görevinin ona verilmesini sağlamıştı. Bütün bunların vardığı nokta bir babanın oğullarının geleceğiyle ilgili duygusal tutkularıyla akılcı beklentilerinin arasında bir tür uzlaşmaydı. Devletin bürokrasisinde sağlam ve istikrarlı bir mevkiin sağlayacağı rahatlık ve emniyeti elde etmelerini istiyordu; ama aslında aynı zamanda da onları kendi toplumlarıyla uyumsuzluk veya dışlanmışlık riski taşıyan değer ve inançlar ile yetiştirmişti. Bu çelişkili mesaj neticesinde en kötü ihtimalle bir türlü iş bulamayan bilim delileri, en iyi ihtimalle de iş bulabildikleri takdirde ilgi alanlarını bir hobiye dönüştürüp bir tür diletant olarak entelektüel hayatlarına devam etmek zorunda kalan ki-

Edhem Paşa'nın arması. "EP" (Edhem Pacha) harflerinin etrafında Osmanlı kordonu ve ucunda asılı nişanı, solda Osmanlı ve sağda Mecidî şemseleri, çatılmış üç tuğ ve altta vezaret rütbesi aldığı 1856 tarihi. Ekim 1889 tarihli bir mektuptan. Yazarın koleksiyonu.

Edhem Paşa ile Sultan Abdülhamid arasından "kayısı alışverişi", BOA, Y EE, 14/161, 2 N 1300.

şiler hâline gelmeleri söz konusuydu. Osman Hamdi Bey'in bir aralar en büyük hülyasının Floransa'daki Osmanlı elçiliğinde birinci kâtip olup bu sayede resme olan merak ve tutkusunu tatmin edebilmek olması bunun iyi bir örneğidir.

Edhem Paşa'nın Rumluğu her zaman ilgi çeken, bazen de sıkıntı yaratan bir mesele olmuştur. Hayatı boyunca bu kökeni hakkında hiç kimsenin tereddüdü olmadığı, kendisine halk arasında "Deli Corci" lakabı takıldığı, hatta şehir efsanesi olup olmadığı hâlâ merak konusu olan kardeşinin papaz olup kendisini ziyaret ettiği her zaman söylenmiştir. Ancak meseleye biraz daha yakından bakıldığında, özellikle de Edhem Paşa'nın kendi elinden veya kontrolü dahilinde oluşan kaynak ve belgelerde bu menşeinin inkâr edilmese de dikkatli bir şekilde devre dışı bırakıldığı, hatta bazen bazı alternatif senaryoların ima edildiği dikkat çekmektedir. Buna bir anlam vermek gerekirse muhtemelen Edhem Paşa'nın kendisinin menşeini reddetmeye veya bu konuda yalan söylemeye kadar gitmese de, bundan belirli bir rahatsızlık duyup mümkün mertebe unutturmaya ve yokmuş gibi davranmaya çalıştığı akla gelmektedir. İşin daha ilginç tarafı, kendi oğullarının bu meseleye farklı şekillerde bakmış olmalarıdır. En büyük oğlu Osman Hamdi bu konuda herhangi bir sıkıntı duymamakta, hatta eşi dostuyla bu konuyu rahatlıkla konuşmaktaydı. Zaten dikkat çekicidir ki bu aile tarihini öğrenen her gazeteci veya yorumcu, herhalde Osman Hamdi'nin arkeolog ve müzeci kimliğinden esinlenerek yapmakta olduğu iş ile babasının menşei arasında bir ilişki kurmakta gecikmiyorlardı. Ancak Edhem Paşa'nın en küçük oğlu Halil Edhem bu konuda ağabeyinden çok farklı bir tepki göstermekteydi. Ağabeyi Osman Hamdi'nin 1910'daki ölümünden sonra sesini duymaya başladığımız Halil Edhem, 1938'deki ölümüne kadar muhtelif yayınlarda babasıyla ilgili biyografik bilgiler toplamaya çalışan kişilere aktardığı verilerle babasının Sakız'dan değil Karadeniz'den veya Kafkasya'dan geldiğini, dolayısıyla Rum değil de Çerkes veya Laz olabileceğini düşündürebilecek türden ipuçları vermeye çalışmıştı. Osman Hamdi ile Halil Edhem arasındaki yirmi yıllık — nereceyse bir nesil — yaş farkı, bu farklı tutumları büyük ölçüde izah etmektedir. Tam bir on dokuzuncu yüzyıl kosmopolitizmi içinde ve ciddi bir Batı hayranlığıyla yetişen Osman Hamdi'ye nazaran Halil Edhem, milliyetçi duyguların iyice arttığı, Osmanlı topraklarında Türkçülük dahil yeni akımların çoğaldığı ve sertleştiği, Jön Türk ihtilali akabinde "millî" şuurun giderek kuvvetlendiği



Edhem Paşa'nın oğlu Osman Hamdi'ye mektubu, Ekim 1889. Yazarın koleksiyonu.

bir ortamda büyümüş ve, daha da önemlisi, meslekî hayatının doruğuna ulaşmıştı. Halil Edhem için babasının Rumluğunu değil babası gibi görmemezlikten gelmek, inkâr etmeye kadar giden bir süreçle yok etmeye çalışmak ortamın yarattığı bir gereklilik hâlini almıştı.

Edhem Paşa'nın genel olarak oğullarının, özel olarak da en büyük oğlu Osman Hamdi'nin üzerinde çok büyük etkisi olmuştur. Son derecede disiplin meraklısı, delilik derecesine vardığı söylenen titizliği, ilkelerine bağlılığı, şiddetli mizacı, aşırıya kaçabilen vatanperverliği ve kırıcı olabilen davranışlarıyla Edhem Paşa kesinlikle kolay birisi değildi. Osman Hamdi'nin Paris yıllarında kendisini mütemadiyen terbiye etmeye çalışması, tutumluluğa davet etmesi, kâh Jean-François Barbet üzerinde, kâh hocaları yoluyla, kâh Paris'teki sefir vasıtasıyla üzerinde kurduğu baskı anlaşılıyor ki arada sırada genç adamı bunaltabiliyordu. Fakat ona karşılık da hayatında kendisine verdiği destekten, örnek gösterdiği kendi davranışlarından ve siyasî veya idarî meselelerde verdiği ilhamdan dolayı oğlunun hayatında çok olumlu bir rol da oynamıştır. Osman Hamdi'nin getirildiği muhtelif mevki ve görevlerde genellikle babasının bir parmağı olduğu hissedilmektedir; Müze-i Hümayun'un başına getirldiğinde de, özellikle 1884 Asar-ı Atika Nizamnamesi'nin hazırlanmasındaysa doğrudan müdahil olmuş olabileceğine dair ciddi ipuçları bulunmaktadır.

Edhem Paşa'nın toplam beş oğlu olmuştur: Osman Hamdi (1842-1910), İsmail Galib (1847-1895), Mustafa Mazlum (1851-1893), Abdullah (1858-1864) ve Halil Nesib [Halil Edhem] (1861-1938). 1893'teki ölümünden önce on torununu görebilmiştir. Paşanın vefatı 19 Mart 1893 günü vukubulmuş, vasiyeti gereği Üsküdar'da Mihrimah Sultan Camiinin haziresinde gömülüp üzerine bir türbe inşa edilmesi kararlaştırılmıştı. Ölümü üzerine saray devreye girmiş, kendilerine gereği gibi muamele edebilmek için ailesinin kimlerden oluştuğunu sormuştu:

> Geçen gün irtihal-i dar-ı beka eden sadr-ı esbak Edhem Paşa kudema-yı vükela-yı saltanat-ı seniyyeden olarak valid-i macid-i cenab-ı cihanbani cennetmekân Sultan Abdülmecid Han hazretlerinin ahd-i saltanatlarında ve sonraları pek çok hidemat-ı devletde bulunmuş ve hakan-ı müşarün ileyh hazretlerinin ve biraz müddet dahi velinimet-i bi-minnetimiz şevketmeab Efendimiz hazretlerinin hidmet-i tedrisiyelerinde bulunmak şerefini ihraz eylemiş olduğu gibi cülus-ı hümayun-ı mesadet-makrun-ı hilafetpenahiden bir müddet sonra mesned-i celil-i sadaret-i uzma ile dahi şerefyab olarak esna-yı muharebe-i zailede velinimet-i bi-minnetimiz padişahımız Efendimiz hazretlerine ve Devlet-i Aliyyelerine hidemat-ı hasene ve sadıkanesi sebk eylemiş bulunduğundan bu gibi mesbuku'l-hademe bendegân-ı saltanat-ı seniyyenin vuku-ı irtihallerinde evlad ü iyallerinin saye-i mekârim-piraye-i mülukânede nail-i izz ü refah olmaları şeyme-i atıfet-kesteri-i cenab-ı velinimet-i azami mukteza-yı inayet-ihtivasından olduğundan merhum-ı müşarün ileyhin evlad ü ailesi kimlerden ibaret olduğunun tahki-

Osman Hamdi'nin Edhem Paşa portresi (?), yakl. 1876.
Kâğıt üzerine kurşun kalem.
Özel koleksiyon. Buradaki kişinin Edhem Paşa olabileceği hem görüntüsünden, hem de yanında yer alan "Edh" harflerinden tahmin edilmektedir.

kiyle bunlar hakkında icrası lazım gelen muamelenin Meclis-i Mahsus-ı Vükelaca kararlaşdırılarak atebe-i ulya-yı mülukâneye arz olunması şerefsadır olan irade-i seniyye-i hazret-i hilafetpenahi olmağla ol-babda emr ü ferman hazret-i veliyü'l-emrindir.

Fakat aynı saray, Abdülhamid'in mütemadî endişelerini rahatlatmak için Edhem Paşa'nın cenazesi konusunda rapor vermesi için bir hafiye yollamayı da ihmal etmemişti:

Üsküdar'dan telegrafla arz ü işar kılındığı üzere sadr-ı esbak Edhem Paşa'nın defni için İskele Cami-i şerifi haziresinde istihzar olunan lahdin pek dar inşa olunmuş olmasından ve zaten cenazenin de saat ondan sonra naklinden dolayı lahdin yeniden tevsi olunması emr-i defnin saat yarıma kadar gecikmesini müstelzim olmuş ve cenazeyi nakl eden istimbot Üsküdar iskelesinde bekleyerek cenazede bulunanları bire yakın alarak bir takımını Beşiktaş iskelesine çıkarmışdır Cenazede telegrafla bulundukları arz olunan zevatdan maada müşarün ileyhin mehadim ve müteallukat ve mensubatı ve ser sikkekeş Hacı Fettah Efendi ve Divan-ı Muhasebat azasından Cemal ve damadı Münir Beylerle kapu kethüdası Hayri ve Nüfus-ı Umumiye müdürü Tahsin Efendiler ve Mahkeme-i Temyiz azasından Hikmet Bey ve Defter-i Hakani mektubcusu ve sair zevat hazır bulunmuş ve cümlesi avdet etmiş olmağla ol babda emr ü ferman hazret-i veliyü'l-emrindir.

Kaynakça. (Destrilhes, 1856: 78), (Vapereau, 1865: I, 604), (Vapereau, 1870: I, 615), (BOA, DH.SAİDd. 2/218, 25 rebiyülahir 1299/16 Mart 1882; Y EE, 14/161, 2 N 1300, Y.PRK.ŞH. 4/28, 2 Ramazan 1310/8 Mart 1309/20 Mart 1893; İ.. HUS.. 10/1310 N-7; Y.PRK.BŞK. 30/138, 19 Zilkade 1310/4 Haziran 1893), (Vapereau, 1893: II, 524-525), (Daubrée, 1893), (Süreyya, 1893-1894: IV, 844-845), (Maluf, 1899: 91), (Adosidès, 1902: 176), (Osman Nuri, 1911: 162), (Ergin, 1927: 260-261), (Gövsa, 1933-1936: II, 437), (Gövsa, 1945-1946: 125), (İnal, 1940-1953: II, 600-635), (Pakalın, 1942: II, 403), (Danişmend, 1955: IV, 510), (Koçu, 1968), (Eldem E, 1991), (Eldem E, 1992), (Zarifi, 2002: 273-274), (Koç, 1993), (Eldem E, 2006), (Eldem E, 2008a), (Eldem E, 2008b: 16-20), (Eldem E, 2010a: 20-40), (Eldem E, 2010e).

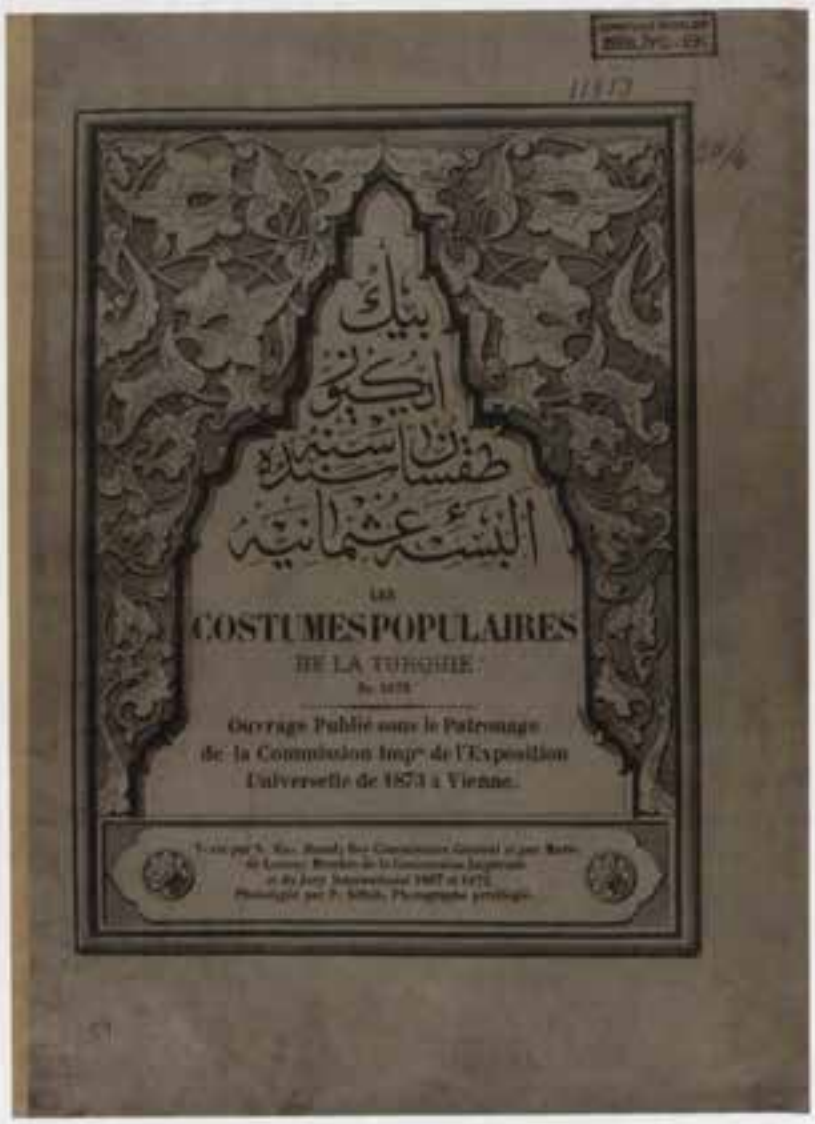
EFES. *İzmir'in Selçuk ilçesi yakınlarında bulunan ve ağırlıklı olarak Helenistik ve Roma dönemlerine ait kalıntılarıyla tanınan antik kent.*
» ASAR-I ATİKA NİZAMNAMESİ

EKREM REŞİD [REY]. *1900-1959 yılları arasında yaşamış söz yazarı, Edhem Paşa'nın oğlu Mustafa Mazlum'un torunu, Cemal Reşid [Rey]'in ağabeyi.*

ELBİSE-İ OSMANİYE. *Osmanlı hükümeti tarafından 1873 Viyana sergisi için Osman Hamdi ile Marie de Launay'ye hazırlatılan ve Osmanlı topraklarındaki bütün kıyafetleri resmeden albüm.*

1855'teki Paris sergisinden beri giderek artan bir şevkle dünya sergilerine katılan Osmanlı İmparatorluğu, 1873'te Viyana da düzenlenmiş olan sergiye gayet hazırlıklı bir şekilde katılmıştı. Katılım her zamanki gibi "yerli mallar" üzerine kuruluydu: tabii ürünler, madenler, yarı mamul ve mamul eşya, kumaşlar, toprak ürünleri, bakır objeler... Fakat bunun ötesinde tanıtım amaçlı ve sahnelenmeye layık görülen bazı objeler ve koleksiyonlar da mevcuttu. Birkaç şehir ve tarihi mekânın modelleri ve maketleri bu kategoriye giriyordu. Ama bu konudaki en iddialı olmasa da en ilginç girişimlerden biri kıyafet sergisiydi. "Osmanlı İmparatorluğu'nun kıyafetlerini temsil eden mankenler ek sergisi" (*Additionelle Ausstellung von Figuren, darstellend die Costüme des türkischen Reichen*) adıyla sergi kataloğunda yer alan bu teşebbüs, antropoloji, sosyoloji ve oryantalizmin kesiştiği bir yerde duruyordu. Serginin mütemmimi, bütün kıyafetlerin toplandığı *Elbise-i Osmaniye* (*Les costumes populaires de la Turquie en 1873*) başlıklı bir kitaptı. Kitap, sergide teşhir edilen modellerin üzerindeki elbiseleri taşıyan canlı mankenlerin genellikle üçer üçer poz verdikleri 74 adet fotoğraftan ve bu fotoğraflarda temsil edilen kıyafetlerin ve bu kıyafetleri giyen etnik veya dinî grupların tarif edildiği metinlerden oluşuyordu.

Bin İki Yüz Doksan Senesinde Elbise-i Osmaniye kitabının iç kapağı. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.



Projenin başlıca iki sorumlusu vardı: Viyana sergisinin Osmanlı seksiyonu komiseri Osman Hamdi ve Victor-Marie de Launay isimli sanatçı ve sanat tarihçisiydi. Victor-Marie de Launay 1867'den beri bu tür temsillerle ilgili çalışmış, çok daha sınırlı sayıda tip ve kıyafetten oluşan küçük bir sergi düzenlemiş, bunu büyük ölçüde 1873'teki büyük serginin içine yedirmişti. Projenin üçüncü ayağını ise meşhur fotoğrafçı Pascal Sébah oluşturuyordu: Bütün fotoğrafları kendi stüdyosunda çekmiş, baskılarını da fototipi tekniğiyle Galatasaray civarındaki atölyesinde basmıştı. Bu hazırlıklar yapılırken henüz on iki yaşında olan Osman Hamdi'nin kardeşi Halil Edhem, 1913'te Ahmed Midhat Efendi'nin ölümü vesilesiyle bu projeyi *Şehbal* dergisinde anlatmıştı:

> Bu aralık, yani 1290'da hükümet tarafından Viyana Sergisine mahsus olmak üzere « Usul-ı Mimarî-i Osmanî » ve « Elbise-i Osmaniye » namlarıyla iki büyük kitab tab etdiriliyordu. Usul-ı Mimarî kitabının resim levhaları Hamdi Bey'in nezareti altında olarak bizim evde birkaç ressam tarafından ihzar edildiğinden Midhat Efendi'yi her gün onların yanında görürdüm. Bu vesile ile Mösyö Montani, Mösyö Barborini, Köçeoğlu Kirkor Efendi, Şaşyan Bogos Efendi, Mösyö Mayyar ve saire gibi İstanbul'un o zamanki erbab-ı sanatı bize gelüb gitdiklerinden Midhat Efendi onlar ile sıkı fıkı görüşür, hatta kurşun kalem ile yapdığı bazı resimleri onlara gösterirdi.
>
> Metni Fransızca olan Elbise-i Osmaniye albümünde o zaman Memalik-i Osmaniye'ye dahil bulunan bi'l-cümle vilayat ahalisinin millî elbisesi eşhas üzerine giydirilerek Sebah fotoğrafhanesinde tersim ve tab etdirilmiş idi. Bu eşhas meyanında birçok maruf zevatın resimleri görülür. İşte buraya derc eylediğimiz Bedevi kıyafetindeki Lübnanlı Ahmed Midhat Efendi'dir.

Kitapta Ahmed Midhat'ın Lübnanlı Bedevi kılığına girmesi gibi başka göz kırpmalar da mevcuttu. Osman Hamdi Ciyaddeleli bir Arap kılığına girmiş, de Launay ise hem İşkodralı hoca, hem Mostarlı erkek olarak boy göstermişti. Eğer Halil Edhem abartmıyor idiyse, diğer levhalarda da dönemin "meşhur zevatından" birilerinin olması, ama bizim onları tespit edemiyor olmamız mümkündür.

Kitabın ancak 1874'te piyasa sürülmüş olduğu anlaşılmakla beraber, Viyana sergisinde grafik sanat eserlerinin yer aldığı XII. grupta 9 numara altında teşhir edilmiştir. Kitapta hâlâ cevapsız kalan soru, metinlerin tam olarak kime ait olduğudur. Metinler üzerinde yapılan bazı sondajlardan bir kısmının Marie de Launay'nin 1867 tecrübesinden aktarıldığı, bazılarının ise muhtelif coğrafya ve seyahat kitaplarından serbestçe alınmış olduğu anlaşılmaktadır. Geri kalanının ise ağırlıklı olarak Marie de Launay'ye ve biraz daha az bir sıklıkla Osman Hamdi'ye atfedilebileceği akla yakın gelmekle beraber, bu konuda daha yoğun çalışma yapılması gerektiği aşikârdır.

Kaynakça. (Catalog, 1873: 703, 721), (Eldem HE, 1913), (Ersoy, 2003a), (Öztuncay, 2005: 266-271), (Trencsényi ve Kopeček, 2007: 174-180), (Eldem E, 2010a: 197-211).

ELDEM. *Edhem Paşa'nın ahfadının 1934 Soyadı Kanunu gereğince almış oldukları soyad.*

21 Haziran 1934 günü kabul edilen 2525 sayılı Soyadı Kanunu'na göre "her Türk öz adından başka soy adını da taşımağa mecbur" olmuş (Madde 1), "rütbe ve memuriyet, aşiret ve yabancı ırk ve millet isimleriyle umumi edeplere uygun olmayan veya iğrenç ve gülünç olan soyadları" yasaklanmıştı (Madde 3). 24 Aralık 1934 günü kararlaştırılıp 27 Aralıkta *Resmi Gazete*'de yayımlanan Soyadı Nizamnamesi ise kanunun uygulanmasıyle ilgili bazı açıklıklar getiriyordu. Bunların biri de "Yeni takılan soyadları Türk dilinden alınır" yönündeki karardı (Madde 5).

Kanun çıktığında Edhem Paşa'nın ailesi ve ahfadı toplanmışlar, "Eldem" soyadı üzerinde mutabık kalmışlardı. Aktarıldığına göre bu seçimden amaç, bir taraftan ailenin kökü olarak benimsenen Edhem Paşa'nın adını hatırlatacak bir yazım ve telaffuz yakalayabilmek, diğer taraftan ise Türkiye ve Türkçe dışında da rahatlıkla okunup söylenebilecek bir ad bulabilmekti. Anlaşılan aile, zaten iki nesildir içiçe yaşadığı Avrupa kültürüne uyum göstermek, o kültür içinde rahat hareket edebilmek ve kaynaşmak konularına önem veriyordu. Başka bir deyişle aile, kendinde gördüğü kosmopolit kimlikle çelişmeyecek bir soyadı aramış ve bulmuştu.

Pek tabii olarak meselenin özüne katı bir şekilde bakılırsa, bu şekilde nizamnamenin 5. Maddesine ne kadar uyulmuş olduğu tartışılabilir. "Eldem" Türkçe olmadığı gibi, türetildiği isim olan Edhem de Arapça bir addı. Ama kanun koyucunun asıl mani olmak istediği türden "yabancılık" bu isimde yoktu. Gerek yazılışı, gerek telaffuzu açısından Eldem'in Türklüğe aykırı bir tarafı yoktu.

Bu kararı tam olarak kimin aldığı, fikrin nerden geldiği bilinmemektedir. Edhem Paşa öleli kırk sene olmuş, en büyük oğlu Osman Hamdi ise neredeyse yirmi beş sene evvel vefat etmişti. Hayatta kalan en yaşlı fert, Edhem Paşa'nın en küçük oğlu Halil Edhem'di. Kendisi zaten asıl adı olan Halil Nesib'i babasının adını bir tür soyadı yerine koyarak Halil Edhem'e çevirmişti. Soyadı Kanunuyla birlikte artık adında babasına ait referanslar art arda ikiye çıkmıştı. Ailenin geri kalanının çoğunda soyadları ataerkil yönteme göre belirlenmişti. Osman Hamdi artık hayatta olmadığına göre tek oğlu Edhem, o zamana kadar kullandığı Edhem Hamdi adını bırakıp, Edhem Eldem olmuştu. Keza, İsmail Galib'in oğlu Mübarek ile Halil Edhem'in oğlu Süleyman da aynı soyadı almışlardı. Zaten ailede Edhem Paşa'nın erkek soyundan gelen ve kadınsa evlenmemiş başka kimse kalmamıştı. Osman Hamdi'nin kızları hep kocalarının önce adını sonra da soyadını almıştı: Fatma, zaten Said olan soyadını Bark'a; Nazlı, Esad olan soyadını Paker'e, Leyla ise

Vahid'den Kerman'a geçmişti. Mustafa Mazlum'un kızı Fethiye, Reşid iken kocasıyla birlikte Rey soyadını, Halil Edhem'in kızı Belkıs ise Cevad'ı bırakıp Ezine soyadını almıştı.

Bu kurala uymayan ve zımnen nizamnamenin "soy adı seçme vazifesi ve hakkı evlilik birliğinin reisi olan kocaya aittir" (Madde 4) maddesini çiğneyen, İsmail Galib'in kızı Azize olmuştu. İlginç bir şekilde 1934'te Azize ile kocası Âlişanzade İsmail Hakkı, genel temayülün aksine erkeğin soyadını almak yerine, kadının ailesinin soyadını almışlar, böylece Eldem soyadı muhtemel bir Alişanzade veya Âlişan soyadının yerini almıştır. Bu durumu Azize'nin bilinen sert mizacına ve baskın karakterine mi, yoksa onun ailesinin her ikisinin de gözünde daha prestijli ve/ya daha yakın olduğuna mı bağlamanın daha gerçekçi olacağına karar vermek zor gözükmektedir.

Kaynakça. (Düstur, 1934: III, 3, 506), (Eldem E, 2008b: 197-211).

ELGİN, LORD. *1766-1841 yılları arasında yaşamış, 1799-1803 yıllarında İstanbul'da İngiliz sefiri olarak görev yapmış ve Parthenon frizlerini alıp Londra'ya götürmuş olan İngiliz diplomatı.*
» ASAR-I ATİKA NİZAMNAMESİ

ELİFBA KULÜBÜ SERGİLERİ. *1880-1882 yılları arasında faaliyet göstermiş, özellikle de resim sergisi düzenlemiş olan, yabancı lisanlarda adı ABC olan bir sanat meraklıları kulübü.*

Elifba veya alafranga adıyla ABC Kulübünün faaliyetleri hakkında elimizdeki bilgiler biraz bölük pörçük de olsa, en azından üç sene üst üste düzenlemiş olduğu sergilerin yer ve niteliklerini tespit etmek mümkün olmuştur. İlk sergi Eylül 1880 civarında Tarabya'daki Rum Kız Okulunda düzenlenmişti; ikincisi 8 Nisan 1881'de Tepebaşı Bahçesinde (Jardin des Petits-Champs) şale (*chalet*) adıyla bilinen bir binada gerçekleştirilmiş ve yaklaşık 2.500 kişi tarafından gezilmiştir; üçüncüsü ise 1 Mayıs 1882'de aynı yerde kapılarını açmıştır. "Güzel sanatlar sergisi" adıyla açılan bu üç sergiye ilaveten bir de aynı kulüp tarafından Eylül 1885'te Tarabya Erkek Okulunda "karma suluboyacılar sergisi" açılmıştır.

Elifba Kulübünün kimin tarafından kurulup üyelerinin arasında kimlerin olduğu ancak eksiklerle bilinmektedir. 1881'deki serginin hazırlık komitesinde George Washington, Mrs. Walker, Mr. Wrench, Köçeoğlu Krikor, Amedeo Preziosi, Edwin Pears ve kâtip görevinde ise George Mavrogordato bulunuyordu. 1882'deki sergiyle ilgili ise İstanbul'daki İngiliz sefiri olan Lord Dufferin'in kulübe başkan seçilmiş olduğu dışında pek bir bilgi bulunmamaktadır.

Sergilere katılan sanatçılar arasında alışılmış isimler mevcuttu: Ahmed Ali Paşa, Bogos Şaşyan, Civanyan, Farnetti, Hayette, Köçeoğlu Krikor, Osman Hamdi Bey, Osgan Efendi, Preziosi, Süleyman Seyyid, Charles-Joseph Tissot, Alexandre Vallauri, George Washington...

Bizi burada ilgilendiren, pek tabii ki Osman hamdi'nin bu sergilere göstermiş olduğu alâkadır. Sergilerin tam bir kataloğu ve/ya eser listesi henüz ortaya çıkmadığından bu konuda kesin konuşmka zor olmakla beraber, şimdiye kadar yapılan araştırmalardan Osman Hamdi'nin 1880 sergisine bir, 1881 sergisine ise altı adet tuval ile katıldığı anlaşılmakta, 1882 sergisi konusunda ise bilgi eksikliğinden dolayı herhangi bir şey söylemek mümkün olmamaktadır.

Osman Hamdi'nin 1880 sergisine katılımını sergiyi takip etmiş ve *Osmanlı* gazetesinde eleştiriler yazmış olan gazetenin başyazarı Abdullah Kâmil'in yorumlarından biliyoruz. Abdullah Kâmil, *Osmanlı*'nın 11 Şevval 1297/16 Eylül 1880 tarihli nüshasında Osman Hamdi hakkında şunları söylüyordu:

> Hamdi Bey'in levhasına gelince, cemiyet ve icra ve renk ve hissiyat cihetiyle asar-ı sairesi derecesinde olduğunu itiraf eylemek bu babda çok söylemiş olmakdır. İki genç kızın vaz'ı gayet tabii ve gayet latifdir. Levhanın şive-i umumisi tatlı ve sakitane ve nazarbâdır. Levhada tasvir olunan akmişe tuhaf bir suretle karışık olub gayet latif bir tarz ile serpilivermişdir. İki genç kızın çehreleri masumane ve enzar-ı dikkati calib olub şu kadar ki ondan alâsı bulunamayan renk hususunca değil belki kalemle resmedildiği zaman safahat-ı vechi tayin hususunca biraz daha mükemmeliyetleri arzu olunur idi. Bu levhada görülen evani-i beytiye ve muzika edevatı ve halılar ve hasırlar ve akmişe-i saire tamamiyle aslına mutabık olub gayet mahirane tersim ve tasvir edilmişdir.
>
> Hamdi Bey'de iki hal vardır ki bu iki hâlin bir sanatkârda ictimaı pek nadir olarak görülür. Zira ekser evkatda bu iki hal ahadd-ı hümayı manidir. Bu ressam hem gayet safiyülmeşreb olub hiçbir şey önünden geriye çekilmeyecek kadar hulusa malikdir, hem de gayet el çabukluğuna ve maharet-i kalemiyyeye sahibdir. Ve bu sebebe mebnidir ki yalnız resim hattı hususunda dahi onu mazur göremiyoruz. Şu kadar var ki bu tenkidimiz kendisinin begayet ihtimam eylediği heyet-i mecmua-i tesavir hakkında değildir. Belki aza ve azalat tefasilince renk hususûne verdiği ehemmiyet şekl ü surete ehemmiyet vermekden kendisini bilâ ihtiyar men eyliyor. Hakikaten birinci mertebede bir sanatkâr olmak için bundan maada hiçbir kusuru olmadığı itikadindeyiz.
>
> Şimdiki halde dahi müşarün ileyhin mahareti hakikaten sanatı anlayanlar nezdinde fevkalade takdir olunmalıdır ve takdir olunur. Yalnız İstanbul ve İngiltere'den asarına rağbet gösterilmekle kalınmıyor. Haber aldığımıza göre Avusturya Sanayi-i Nefise Müzesi'nin müdiri Çelebi Sultan Mehmed Türbesini irae eden levhası hakkında *Osmanlı* gazetesine yazdığımız bendi ba'de'l-mütalaa ol ressam-ı mâhire bir mektup yazıp, tarih-i Osmaninin bir sahife-i cemilesini mübayaa ve onu müzeye vaz'etmeyi teklif etmişdir.
>
> Demek oluyor ki Hamdi Bey'in ressamlığı memleketimiz için bir şeref olduğunu hükmetmekte haklı imişiz.

Osman Hamdi, *İki Müzisyen Kız*, 1880. Tuval üzerine yağlı boya, 58 x 39 cm. Pera Müzesi, Suna ve İnan Kıraç koleksiyonu. Bu tablo Elifba kulübünün 1880 sergisinde teşhir edilmiştir.

Osman Hamdi, *Osmanlı Kadını Portresi*, 1881. Tuval üzerine yağlı boya, 185 x 109. Özel koleksiyon, Sotheby's arşivi. Bu tablo Elifba Kulübünün 1881 sergisinde 168 numara altında teşhir edilmiştir.

Tasvirden rahat anlaşılacağı gibi Osman Hamdi'nin sergilediği tuval, bugün Pera Müzesi'nde sergilenmekte olan *İki Müzisyen Kız* isimli tablodur. Abdullah Kâmil'in uzunca eleştirisini özetlemek gerekirse, bu tabloyu genel hatlarıyla beğenmiş, özellikle ressamın renk ile kumaş ve objelerdeki özenli çalışmasını ve canlılığını çok takdir etmiş, ama figürlerin — yani iki genç kadının yüzlerinin — bunlara nispetle daha özensiz çizildiğini, bir bakıma çizimin renge feda edildiği konusunda da eleştirmişti. Neticede ressam hakkındaki yorumu gayet olumluydu ve bunu ispat etmek için yurtdışından kendisine gelen talepleri gösteriyordu. Bu vesileyle ilginç bir ayrıntıya dikkat çekelim: Avusturya'dan istendiğini ve Çelebi Sultan Mehmed'in türbesini temsil ettiği söylediği tuvalin Osman Hamdi'nin pek çok örneğini yapmış olduğu *Yeşil Türbede Dua* serisine ait olduğunu düşündürmektedir. Oysa bu serinin — kayıp olduğu için ancak fotoğraftan bilinen — ilk örneği 1881 tarihli olduğuna göre bundan daha erken yapılmış 1879 veya 1880 tarihli bir versiyonunun daha olmuş olduğunu anlamak gerekir.

Elifba Kulübünün ilk sergisine sadece bir eserle katılmış olan Osman Hamdi, 8 Nisan 1881'de düzenlenen ikinci sergiye çok daha fazla ilgi göstermişti. Serginin Fransızca basılmış kataloğunda 168'den 172'ye numaralanmış tam beş tuvali sıralanmıştır: 168. *Türk Kadını Portresi* (*Portrait de femme turque*); 169. *Zeybekler* (*Zeïbeks*); 170. *Bursa'da Türbe* (*Tombeau à Brousse*); 171. *Mekki Okuyucu* (*Liseur mecquois*); 172. *Kadın Başı*, Etüd (*Tête de femme*, étude). Bu tabloların tam tespitine çalışmak için daha ayrıntılı bilgiyi bir önceki sergideki gibi Osman Hamdi'nin tablolarına gazetesinde yer ayıran Abdullah Kâmil'in 12 Cemaziyülevvel 1298/12 Nisan 1881 tarihli *Osmanlı*'daki yazısında bulmak mümkündür. Abdullah Kâmil'in bu defaki makalesinin gerçek mânâda bir eleştiri değil de daha çok bir tanıtım yazısı niteliğinde olması ve tuvallere tasvir etmeye özel gayret göstermesi işimizi nispeten kolaylaştırmaktadır.

Tuvallerin arasında en kolay tanınanı, 1881 tarihini taşıyan ve 2008'de Sotheby's müzayede evi tarafından *A Lady of Constantinople* (*İstanbullu Hanım*) adıyla satılan tablodur:

> Yüzü gayet ince bir yaşmak ve endamı siyah bir ferace ile mestur Osmanlı Kadını'nın endamı zemini altın sarısı ve büyük dallı bir damasko örtü üzerinde görülmektedir. Resmin heyet-i mecmuası gayet mutantan ve müşaaşaa olub nazara pek mükemmel bir temaşa arz etmekde ve hele resmin musanna suretle nakş olunmuş ince ve beyaz boyaları ressam-ı meşhur Chardin'in resmini andırmakda bulunmuşdur.

Aynı şekilde 170 numara altındaki *Bursa'da Türbe*, şüphe götürmeyecek şekilde *Türbede Dua* serisinden bir tabloya tekabül etmektedir. Bu tema işleyen ve 1881 tarihini taşıyan tek tablo, bugün mevcut olmayan ama Sébah et Joaillier'nin cam negatiflerinden tespit edebildiğimiz ve Yeşil Türbede Çelebi Sultan Mehmed'in sandukası başında rahledeki Kuran'dan okuyan sakallı bir adamı temsil eden tuvaldir.

> 170 numero ile murakkam olan bir levha ile Hamdi Beyefendi bir camiin dahilini bize irae ediyor ki bunun tezyinat-ı nefisesini ve dahilinde hüküm süren sükünet ve safiyeti tersimde müşarün ileyhin fevkalade mahareti vardır. Bu resim Bursa'da vaki Çelebi Sultan Mehmed Han hazretlerinin Yeşil Cami derunundaki türbeleridir. Merhum-ı müşarün ileyh medfen-i mahsusaları önünde bir zatın dua etdiği mürtesimdir.

"Arap" maddesinde görüntüsünü vermiş olduğumuz *Mekkî Okuyucu*'yu da Abdullah Kâmil çok beğenmiş, bir önceki tabloyla birlikte en başarılı eserler arasında saymıştı:

> Buna müşabih olan 171 numerolu diğer bir levhada mavi fağfuri ile müzeyyen mihraba arkasını verip ayakta olduğu halde sarı elbiseli diğer zatın Kuran tilavet etmekde olduğu resmolunmuşdur.
>
> Bu iki küçük resim nefaset ve letafet ve sadeliği cihetiyle cihetiyle en mükemmel resimlerden madud olabilmek üzere bila mübalağa hükmolunur.

Geriye kalan tabloların tespiti biraz daha zorlaşmaktadır. Abdullah Kâmil'in özellikle beğendiği 169 numaralı *Zeybekler* hakkında sergideki yerinden başka bir bilgi vermemektedir:

> Hamdi Beyefendi'nin 169 numerolu *Zeybekler* namındaki eser-i cemili salonun nihayetinde iki pencere arasında hakikaten güzel bir mevkie vaz olunmuş ve fakat tasavvuru mümkün olabilen bir karanlık güne tesadüf etmişdir.

Fakat gariptir ki metnin devamında Abdullah Kâmil, zeybek temalı ikinci bir tablonun varlığından çok ayrıntılı bir şekilde bahsetmektedir:

> Yine müşarün ileyhin 169 numeroda ve henüz bahsettiğimiz levha-i mükemmeleden daha ufakça olan bir levhası ocak başında oturub tavla oynayan iki zeybek ile bir de çubuğunu içerek bunların oyunlarını seyreden diğer bir zeybek resimlerini havidir. Bunlardan oyunu kazanan hasmına nazar-ı mağruriyetle bakmakda ve hasmı ise pek muztarib görünmektedir. Oyunu kaybettiğini elbette tasdik etmelidir.
>
> Zeybeklerin resimleri hakikaten gayet güzel küçük bir eser-i âli olub bunun hiçbir noksanı görülmemekde ve belki musavvirinin zekâ-yı âlisinin ziyadeliğine delil olmakdadır.

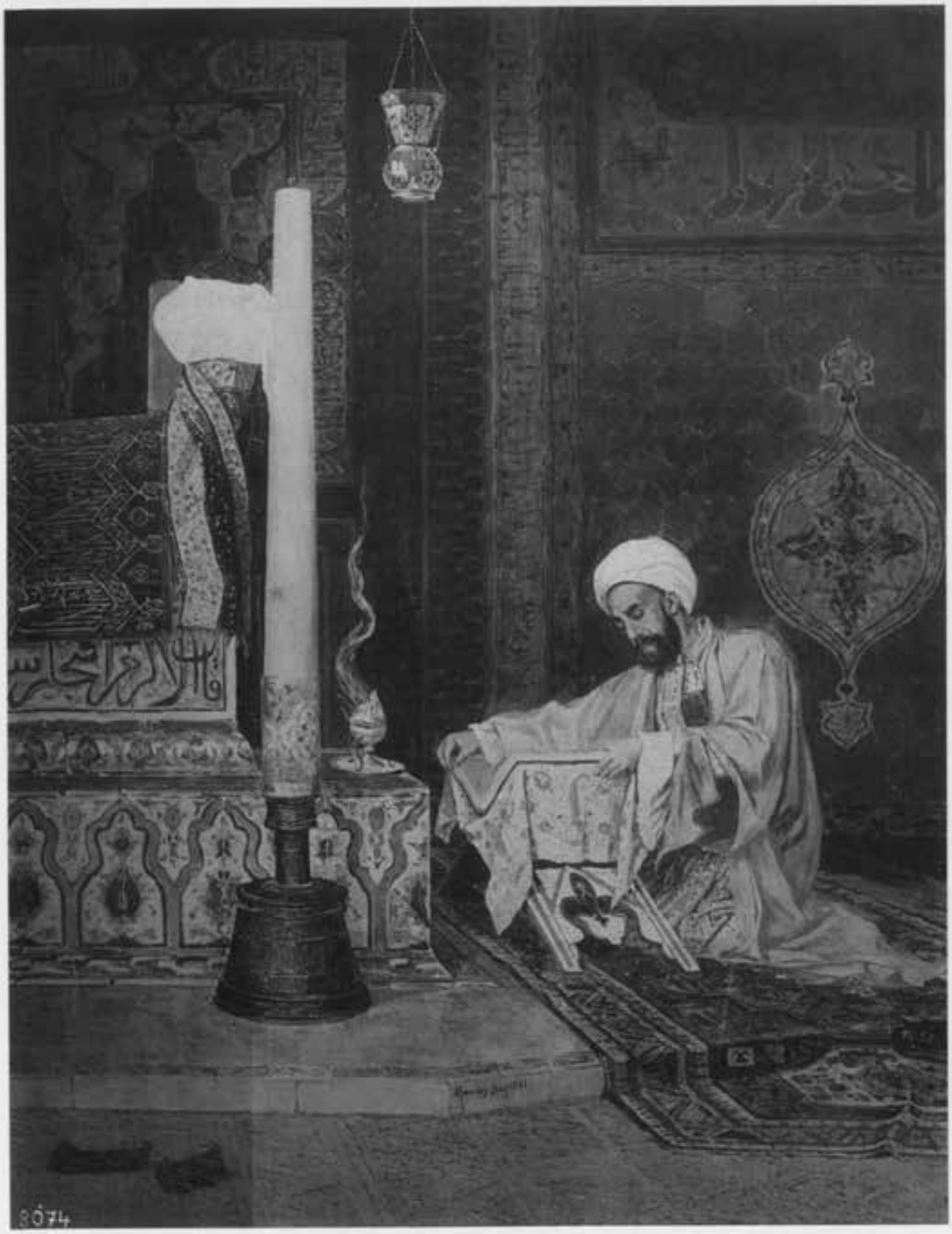
Mesele tam bir muammaya dönüşmektedir. Katalogda sadece bir zeybek tablosu mevcutken, üstelik numarası bile olmayan bu ikinci tablo ne olabilir? İşin daha da garibi, eserin tasviri Osman Hamdi'nin 1890'da yapmış olduğu *Tavla Oynayan Zeybekler* tablosuna tıpatıp uymaktadır. Akla gelen tek ihtimal, ressamın birçok tuvalinde yaptığı gibi aynı sahneyi iki kere yapmış olduğu ve ancak ikincisinin günümüze kadar gelmiş olduğudur. 1881 tarihli kaybolan tuvalin de Dolmabahçe Sarayının eski envanter defterinde *Zeybeklerin Dama Oynayanları* adıyla kaydedilmiş olan eserle aynı olma ihtimali de mevcuttur.

Abdullah Kâmil'in ele aldığı son eser, katalogda 172 numarası altında *Kadın Başı* etüdü olarak kaydedilmiş olanıydı. Eleştirmenin tasvirinden tablonun neye benzediğini az çok kestirmek mümkünse de bu tuvalin herhangi bir izine rastlamak mümkün olmamıştır.

> Hamdi Bey'in bir de 172 numerolu bir levhaları daha vardır. Bu levhada aydınlık bir zemin üzerinde ve gölgede gösterilmiş bir kadın kafası olub bunun mai elbisesi ile üzerindeki kırmızı inciler pek güzel şekilde imtizac etmekde bulunmuşdur.

Abdullah Kâmil'in yazısı, gazetesinin sanata meraklı bir okuyucusunun yorumlarını tetiklemişti. Süleyman adında olan ama kimliği hakkında hiçbir bilgimiz bulunmayan bu kişi Abdullah Kâmil'in yorumlarını abartılı ve inandırıcılıklarını kaybedecek derecede mültefit buluyordu. Özellikle Osman Hamdi'yi Chardin'e benzetmesinin kabul edilmeyecek derecede mübalağalı bir müdahene (dalkavukluk) örneği olduğunu söylüyordu. Süleyman bunun üzerine Osman Hamdi'nin tabloları hakkındaki kendi yorumlarına geçmişti. Fakat bunu yaparken de özellikle 222 numarası altında sergilenmiş olan tuvalin üzerinde durmuştu. Ne var ki Abdullah Kâmil böyle bir tuvalden bahsetmediği gibi, katalogda da son numara 220 idi. Oysa tuvalin tasvirinden tam olarak hangi tuval olduğunu anlamak gayet kolaydır: 1881 tarihli *Vazo Yerleştiren Kız*. Anlaşılan Osman Hamdi bu tuvali son dakikada, yani katalog basıldıktan sonra sergiye vermiş, bu yüzden de sonradan eklenen bir numaray almak zorunda kalmıştı. Her halükârda Süleyman'ın Osman Hamdi'ye getirdiği eleştiriler ilginçti:

Osman Hamdi, *Bursa'da Türbe*, 1881. Cam negatif, 24 x 18 cm. Sébah et Joaillier arşivi. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° 8074. Bu tablo Elifba Kulübünün 1881 sergisinde 170 numara altında teşhir edilmiştir.



222 numerolu levhada bir taze Osmanlı kızı musavverdir. Bu kızın giydiği entari sarı renkde olub kızın bir dizi mavi kumaş ile mestur bir sedir üzerinde olduğu çıplak ve nazik olan bir ayağında döşeme tahtasının üzerindeki kaliçaya basdığı halde nazik ve latif ve gayet tabii bir vaziyetde kollarını kaldırmış ve konsolun üzerine bir çiçek vaz etmekde bulunmuşdur. Bu eser latif ve hakikaten bir hiss-i âli ile tasvir olunub kızın tasviri ve o nazik el ve ayakları pek güzel tersim olunmuşdur. Resmin heyet-i mecmuası tadlı ve gül renginde olub nazırın nazar-ı hayret ü dikkatini cezb edecek bir hassaya malik olduğundan resmin karşısından insan istemiyerek çekilir.

Abdullah Kâmil Bey'in iltizam ettiği ifrat takdiri terk ederek bu resmin sahibi olan Hamdi Bey'e gördüğüm bazı hataları anlatacağım.

Abdullah Kâmil Bey, zat-ı âlilerinin büyük bir ressam olduğunu temin ediyordu. İleride iktisab edeceğimiz şöhret ve mefharet ki bizim de mucib-i mefharetimiz olacağından buna itimadımız pek sahih ise de Abdullah Kâmil Bey'in şimdiden vuku bulan mübalağasına itimad etmemeniz icab eder. Ressam olduğunuz halde bir resimde bulunması lazım gelen başlıca şeyler renkteki televvün ve şaşaa ve manzaradaki kuvve-i cazibe değil midir?

Halbuki sergide bulunan altı parça levhalarınızın hiçbirinde bu hassalar mevcud olmayıb yalnız sarı ve mavi renkten maada bir renk görmüyorum.

Abdullah Kâmil Bey bir resmin heyetini şayan-ı hayret bir suretle tanzim ve tertib etdiğinizi size temin ediyor. Altı kıta resimden iki kıta türbe resimlerindeki mailer pek güzel yapılmış olub ancak suret-i tertibdeki maharetleri olmasa biri beyaz ve diğeri esmer renkde boyanmış olan şem'adar resimlerinden başka nazara çarpacak elvan yokdur. Türk hanesi resmi için suret-i tertib cihetiyle hiçbir diyeceğim yokdur.

Zeybekler ile çiçekler kabını taşımakta olan genç kız resmini bertaraf edelim.

Zeybekler oldukça güzel ve nafi bir suretle tertib olunmuşdur. Fakat başmuharrir Abdullah Kâmil Bey'in ifrat takdir ve müdahenesi ile beraber bu resmin başlıca noksanını o da görmüş idi.

Hele resimdeki gaz sandığı biraz münasebetsiz düşmüşdür. Çiçek kabını götürmekde olan genç kız resmi hakkında henüz söylemiş olduğum noksanından başka hiçbir şey diyemem, bu resim filhakika güzel tertib olunmuşdur.

Süleyman'ın en önemli eleştirisi tablolardaki renk fakirliğiydi. Ona göre mavi ve sarı dışında pek bir renk kullanılmamış, kompozisyon ve görüntü açısından gayet düzgün olan bu tabloların tek büyük kusuru, çok fazla sınırlı sayıda renk kullanılmış olmasıydı.

1881 sergisine bu son tablo dahil tam altı tuval vermiş olan Osman Hamdi'nin ertesi sene yapılmış olan Elifba sergisine katılıp katılmadığı tespit edilememiştir. Sergiye genel katılım konusunda bilgi eksikliği söz konusu olduğundan bu konuda herhangi bir tahmin yürütmek zor ve tehlikeli olacaksa da, Eylül 1881'de Müze-i Hümayun müdürlüğüne getirilmiş olan Osman Hamdi'nin Mayıs

1882'ye tuval yetiştirecek vakti olmamış olması kuvvetle muhtemeldir.

Kaynakça. (A.B.C., 1881: 6), (Constantinople Messenger, 7 Mart 1881), (Cezar, 1971: 403-407), (Cezar, 1995: 517-520, 522-529), (Sinanlar, 2008: 61-63, 116-118, 124-135, 244), (Öztürk, 2008: 176).

ENVER. *1882-1922 yılları arasında yaşamış Osmanlı subayı, Jön Türk hareketinin önderlerinden, İttihat Terakki'nin en güçlü adamlarından, damad-ı şehriyari, Harbiye Nazırı.*

Osman Hamdi'nin ailesi dışında portresini yapmış olduğu çok fazla insan yoktur. *Kokona Despina* veya *İhtiyar Balıkçım İsmail Ağa* gibi etrafında ilginç bulduğu "halk tipleri" dışında ancak birkaç kişinin portreleri mevcuttur. Bunlardan biri de Jön Türk hareketinin en güçlü ve en meşhur liderlerinden Enver Bey'dir.

Osman Hamdi'nin bu portreyi nerede, ne zaman ve neden yaptığı konusunda maalesef hiçbir bilgi yoktur. İthafta yazan "Enver Bey'e yadigârımdır" sözüyle 1324 tarihi bu konuda yardımcı olmamaktadır: Rumi olduğu anlaşılan 1324 senesi 13 Mart 1909 günü sona erdiğine göre bu tablo Temmuz sonlarından o güne kadar herhangi bir zamanda yapılmış olabilir. Ayrıca Enver'in poz vermiş olması da şart değildir: Fotoğraftan çalışmaya alışık olan Osman Hamdi bu portreyi de aynı yöntemle yapmış olabilir.

Bu portrenin nedenlerine gelince, untumamak gerekir ki 1908 ihtilali halkın büyük bir kısmı tarafından coşkuyla karşılanmıştı. Abdülhamid'in otuz iki yıllık saltanatından sonra esmeye başlayan hürriyet rüzgârı hemen hemen herkesi heyecanlandırmıştı. Salomon Reinach'a ihtilalden sonra yazdığı bir mektupta kendini gülerek "Jön Türklerin en yaşlısı" diye tanımlayan Osman Hamdi, ihtilalin onda yaratmış olduğu heyecanı da anlatıyordu: "Nihayet özgürüz! Padişah artık neredeyse yok ve bütün serserileri, hafiyeleri ve hırsız çeteleriyle saray da artık mevcut değil!"

Bu heyecan havası içinde Enver millî bir kahraman mertebesine yüksel-

Osman Hamdi,
Enver Bey Portresi,
1324/1908-1909.
Tuval üzerine yağlı boya, 120 x 70 cm.
Cengiz Çetindoğan koleksiyonu.

mişti. Bu açıdan Osman Hamdi'nin onun portresini yapmak istemiş olması hiç de şaşırtıcı gelmemelidir. Unutmamak gerekir ki 24 Şubat 1910 günü ölen Osman Hamdi, Enver'in ve diğer İttihatçıların karanlık veçhelerini, şiddete başvurmalarını ve baskıcı rejimlerini hiçbir zaman görmeyecekti. Kaldı ki, bu portrenin yapılışının arkasında ressamın isteğinden çok poz veren kişinin siparişinin de olabileceği aşikârdır.

Osman Hamdi'nin Enver Bey portresinin birkaç ilginç özelliği bulunmaktadır. Bunların en bariz olanı herhalde ithafın, imzanın ve tarihin Türkçe yazılmış olmasıdır. Bilindiği gibi bu amaçla neredeyse şaşmadan Fransızca kullanan Osman Hamdi'nin tablolarında imza ve ithaflar ancak çok nadiren Türkçe olarak yer alıyordu. Bilinen diğer örnekler ise gayet eskiydi: *Kökenoğlu Rıza Efendi* (1868), *Leylak Toplayan Kız* (1882) ve *Saçlarını Taratan Kız* (yakl. 1881). Neredeyse on senedir yapmadığı bir şeyi burada tekrar yapıyor olması masum bir hareket değildi, Enver'in dil bilgisiyle de alâkası yoktu. Buradaki mesele, "millî" bir kahramanı "milli" bir şekilde kutlamak, temsil ettiği yeni ideolojiyi — henüz milliyeçilik olmasa da — bir şekilde selamlamaktı aslında.

Tablonun diğer ilginç tarafı, kişiyi içine aldığı kadrajdır. Osman Hamdi'nin yapmış olduğu çok sayıdaki portrelerin hemen hemen hepsi en fazla omuzların kişinin büstünün tamamını kapsıyor, çoğu zaman da sadece baş ve omuzlarla yetiniyordu. Oysa buradaki poz, neredeyse dizlere kadar inen ve dolayısıyla vücudun büyük bir kısmını dikey olarak kapsayan bir kadraja sahipti. Enver'in bir asker olması ve bu özelliğinin ortaya çıkarılmak istenmesi herhalde bu kadrajın arkasındaki başlıca sebeptir. Aynı kişinin bu dönemde basılmış birçok kartpostalinin aynı pozu ya da aynı kadrajı benimsemesi bu açıdan manidardır.

Kaynakça. (Reinach, 1910: 411-412), (Cezar, 1971: 439), (Cezar, 1995: 739).

ERZÄHLUNGEN EINES EFFENDI. Bir Osmanlının Hikâyeleri. *Rudolf Lindau'un 1896 yılında yayımlamış olduğu ve bazıları Osman Hamdi'den menkul hikâyelerin yer aldığı eser.*

» BİR OSMANLININ HİKÂYELERİ; LINDAU

ESKİHİSAR. *İstanbul vilayetinin (ili) Gebze kazasının (ilçe) aynı isimli nahiyesine bağlı karye; bugün Gebze Kocaeli'ne bağlı olduğundan Eskihisar da bu ilin köyü olmuştur.*

İstanbul'a yaklaşık elli kilometre mesafede Marmara Denizi sahilinde kurulu olan Eskihisar köyünün Osman Hamdi'nin hayatında ve kariyerinde çok önemli bir yeri olmuştur. Osman Hamdi, Eskihisar sahilinde bahçe içindeki köşkünde sık sık inzivaya çekilmiş, yanıbaşındaki müştemilattaki resim atölyesinde çalışmış, bahçesindeki gülleriyle uğraşmış, denizinde balık tutmuş, sonunda da orada gömülmeyi vasiyet etmiştir. Ancak her şeyden önce yapılması gereken, Osman Hamdi'nin Eskihisar'la olan bu yoğun ilişkisinin tarihçesini tespit etmeye çalışmaktır. Web ortamında, bu evi 1884'te babasının Gebze'deki konağına gidip gelirken beğendiği Eskihisar'da müştemilatıyla birlikte kendi yaptırmış olduğu bilgisi sıkça yer alıyorsa da, bunların hiç birinde herhangi bir kaynak zikredilmediğinden bu meseleye biraz şüpheyle yaklaşmak gerekecektir. Edhem Paşa'nın Gebze'de bir konağı olmuş olması ne kadar şüpheliyse, o dönemdeki mali sıkıntılarını ve borçlarını bildiğimiz Osman Hamdi'nin de böyle bir yatırıma o tarihte girişmesi o kadar ufak bir ihtimal olarak gözükmektedir.

Osman Hamdi'nin ne zaman Eskihisar'daki evini almış ve belki de yaptırmış olduğunu tahmin etmek için başvurulabilecek alternatif bir yöntem Eskihisar'ı resmeden, ya da açık bir şekilde Eskihisar'a tarihlendirdiği tabloların ilkini tespit etmek olabilir. Bu duruma uyan ilk portres, 1895 tarihini taşıyan *Eskihisarlı Köylü Portresi*'dir (1895). Ancak Eskihisar veya Gebze'ye ait olduğu bilinen veya düşünülen manzaraların arasında 1881 tarihli *Gebze Manzarası* meselenin çok daha erkene çekmeyi gerektirecek nitelikte bir belgedir.

Buradaki sorun ve muhtemel karışıklık, Eskihisar'ın Gebze'ye bağlı bir köy olduğu halde Osman Hamdi'nin eserlerinde birbirlerinin aynı veya muadili olarak ele alınmalarıdır. Oysa tablolardaki isimlendirmelerde bu iki terimin farklı kullanıldığı dikkat çekmektedir. Eskihisar, ya oradaki evinde ve atölyesinde yapmış olduğu portreleri, ya da Eskihisar'ın belirgin denizli veya kaleli siluetini içeren manzaraları ilgilendirmekte, Gebze adı ise aynı isimli kazanın veya tarla benzeri boş alanların resmedildiği tuvalleri kapsamaktadır.

Bu farklılığın somut bir izahını Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki bir dosyada bulunan belgeler sağlamaktadır. 1884 tarihinde oluşturulmuş bu dosya incelendiğinde Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'nın 1288 (1871/1872) senesinde Gebze'de Taşlıbayır ve Hacı Ahmed Çeşmesi denen yerde yirmi dönümlük bir bağ satın aldığı, ama on sene kadar müddet sonra bu araziyi kâhyası Hacı Mehmed Ağa aracılığıyla Mahmud Nedim Paşa'ya (1818-1883) satmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu anlamda Osman Hamdi'nin 1881 tarihli Gebze manzarasının ve benzer şekilde Gebze'yi resmettiği anlaşılan diğer tablolarının bu döneme, yani takriben 1882/1883 öncesine ait olduğu, dolayısıyla da Eskihisar'daki evin mevcudiyetiyle bir alâkası olmadığı anlaşılmaktadır.

Bu anlamda *Eskihisar Köylüsü Portresi*'nin verdiği tarih kesin olmamakla beraber, Osman Hamdi'nin Eskihisar'daki evi 1895 civarında almış olacağı — ya da yerini alıp evi yaptırmış olacağı — kuvvetle muhtemeldir. O tarihten itibaren birçok kaynak Osman Hamdi'nin buradaki misafirperverliğini, şehrin kalabalığından ve işlerin yoğunluğundan Eskihisar'a kaçışını anlatmaktadır. Örnek vermek gerekirse, kendisiyle 1906'da röportaj yapmış olan Ahmed İhsan'ın [Tokgöz] görüşmenin sonunda Osman Hamdi'den almış olduğu daveti ve bunun üzerine olan yorumlarını hatırlatalım:

Artık ayrılma zamanı gelmişti. Değerli ellerini bir daha büyük saygı ile öptükten sonra müsadelerini istedik.

— İhsan; ben yarın Eskihisar'a gidiyorum, havalar çok güzel. Gelmeyecek misin?

buyurdular. Eskihisar, Gebze'nin eteğinde İzmid Körfezi'nin en ruh-feza sevahilinden parçaya musadıf bir mevki-i ruh-fezadır ki burasını Hamdi Bey meşagil-i resmiye ve ilmiyelerinden sonra kendilerine bir istirahatgâh ittihaz etmişlerdir. Orada üstad-ı muhteremi kâh elinde bağçe makası ve aşı çakısıyla kendi yetiştirdiği nadide meyva ağaçları, üzüm bağları ve gül fidanları içinde görürsünüz... Kâh balık kayığı içinde elinde olta balık tutar bulursunuz; kendilerini meşguliyet-i daimelerinden Eskihisar'da külliyen tecerrüd etmiş bulursunuz; temin-i idame-i sıhhat ü afiyet için deva-yı acil olan kır hayatına bağçe eğlencesine, deniz tenezzühüne üstad-ı muhterem burada kemal-i itina ile devam eder, ve aile-i muhteremesi efradıyla beraber bir hayat-ı mesudane imrar eylerler ki bunun devam ü temadisini an samimü'l-kalb temenni eylemekle hatm-ı güftar eyliyorum.

Osman Hamdi Eskihisar'daki evinin önünde, yakl. 1900. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi'nin Gebze ve Eskihisar'da yapmış olduğu resimlerin büyük bir kısmı küçük ebatta, bazen kontrplak üzerine yapılmış, neredeyse empresyonist fırça darbeleriyle gerçekleştirilmiş, her hallerinden gayet özel ama o derecede de dış dünyaya ve sergileri yönelik olmadıkları anlaşılan eserlerdir. Çok daha çalışılmış, büyük ebatların tercih edildiği, ayrıntıların özenle ele alındığı ve her halleriyle Avrupa sergi ziyaretçisinin ilgisini çekmek için yapmış olduğu oryantalist tuvalleriyle bu mütevazı ama özel ve içten çalışmalar arasında ilginç bir tezat oluşmaktadır. Aslında manzaraya pek de meraklı olmadığı anlaşılan Osman Hamdi'nin Boğaziçi'ni tasvir eden tek bir tuvali yokken Gebze ve Eskihisar'ı bu kadar sık ve mütevazı bir şekilde resmetmiş olması gerçekten de bu mekânlara karşı beslediği çok özel bir hissin ifadesi ve tezahürüdür.

Zaten kardeşi Halil Edhem [Eldem] de 1924'te yayımladığı *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*'nda ağabeyinin bu yöreye olan bağlılığını net bir şekilde dile getirmişti:

> Hamdi Bey'in kabri Gebze'ye tabi ve sahil-i bahirde kâin Eskihisar karyesinde kendi köşkünün arkasında hal-i hayatında intihab etdiği ıssız tepe üzerinde ve bir çam ormanı içindedir. Gebze kasabası ve buradaki Mimar Sinan binası olan Çoban Mustafa Paşa Camiinde ve civar köylerinde ve karşı yakadaki Hersek köyünde yapdığı birçok nakışlarından dolayı bu mevkie büyük bir muhabbetle merbut olmağla buraya defn olunmasını vasiyet etmişdir.

Osman Hamdi'nin Eskihisar'a bağlılığının insanî boyutunu yapmış olduğu terli halk portrelerinden anlamak mümkündür. *İhtiyar Balıkçım İsmail Ağa* (1905) ve *Kokona Despina* (1906) tablolarının her ikisi Eskihisar'a tarihlendirilmiş olduğundan söz

Osman Hamdi Eskihisar'daki evinin kapısında, yakl. 1902. Louis Rambert, *Notes et impressions de Turquie. L'Empire ottoman sous Abdul-Hamid*, Cenevre, Atar, [1926], s. 176-177. Merdivene oturmuş olan küçük kızın Nazlı olduğu kesin gibidir.

Osman Hamdi'nin Eskihisar'daki evinin günümüzde müzeye dönüştürülmüş hâli. Fotoğraf Erdem Yavuzdemir.

Osman Hamdi, *Gebze'den Manzara*, 1881. Tuval üzerine yağlı boya, 72 x 119. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

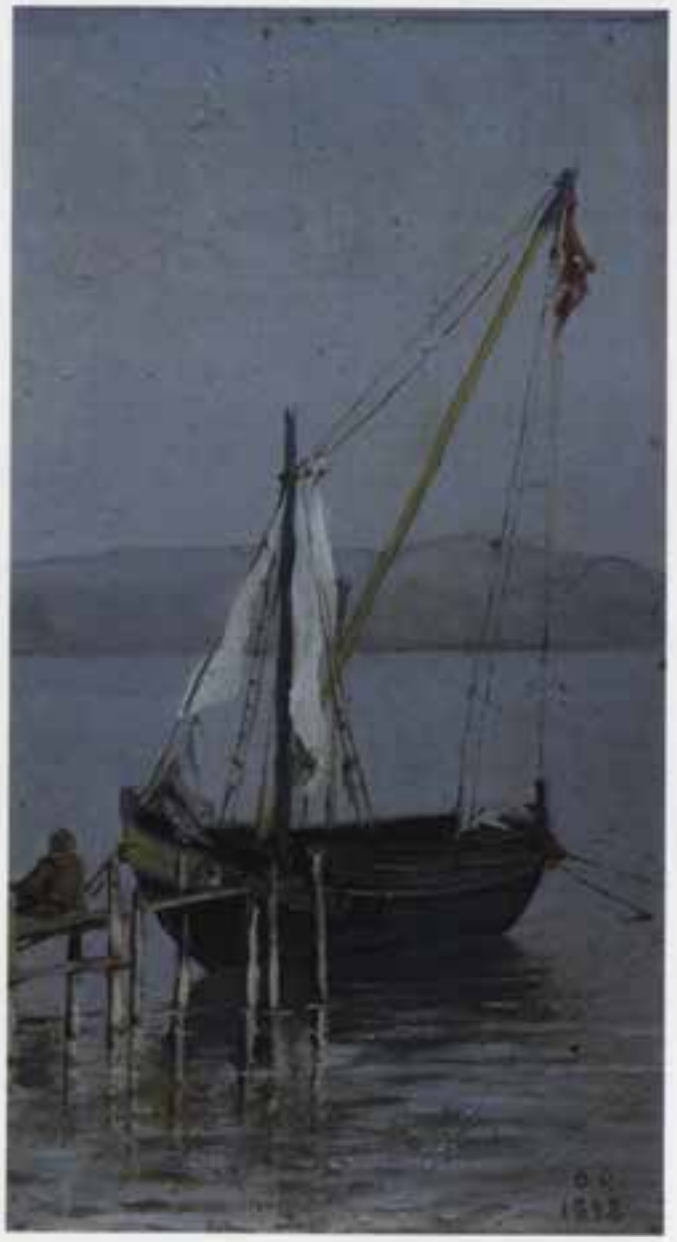
Osman Hamdi, *Gebze'de Çoban Mustafa Paşa Külliyesi*, 1880'ler (?). Tuval üzerine yağlıboya, 27 x 33.5 cm. Pera Müzesi, Suna ve İnan Kıraç koleksiyonu.

Osman Hamdi, *Gebze'den Manzara*, 1880'ler (?). Tuval üzerine yağlıboya, 25 x 32 cm. Özel koleksiyon.

Osman Hamdi, *Kırda Gezinti*, 1880'ler (?). Tuval üzerine yağlıboya, 36 x 29 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Osman Hamdi, *Eskihisar'dan Manzara*, 1890'lar (?). Kontrplak üzerine yağlıboya, 21,5 x 15 cm. Faruk Sarç koleksiyonu.
Bu küçük tablonun Eskihisar değil de Gebze'yi resmetmesi, dolayısıyla da 1880'lerden kalmış olması da mümkündür.

Osman Hamdi, *Eskihisar'dan Manzara*, 1890'lar (?). Kontrplak üzerine yağlıboya, 10 x 20 cm. Faruk Sarç koleksiyonu.



Osman Hamdi, *Eskihisar'dan Manzara*, 1897. Kontrplak üzerine yağlıboya, 10,8 x 21 cm. Faruk Sarç koleksiyonu.

Osman Hamdi, *Eskihisar'dan Manzara*, 1898. Tuval üzerine yağlıboya, 21 x 12 cm. Özel koleksiyon.

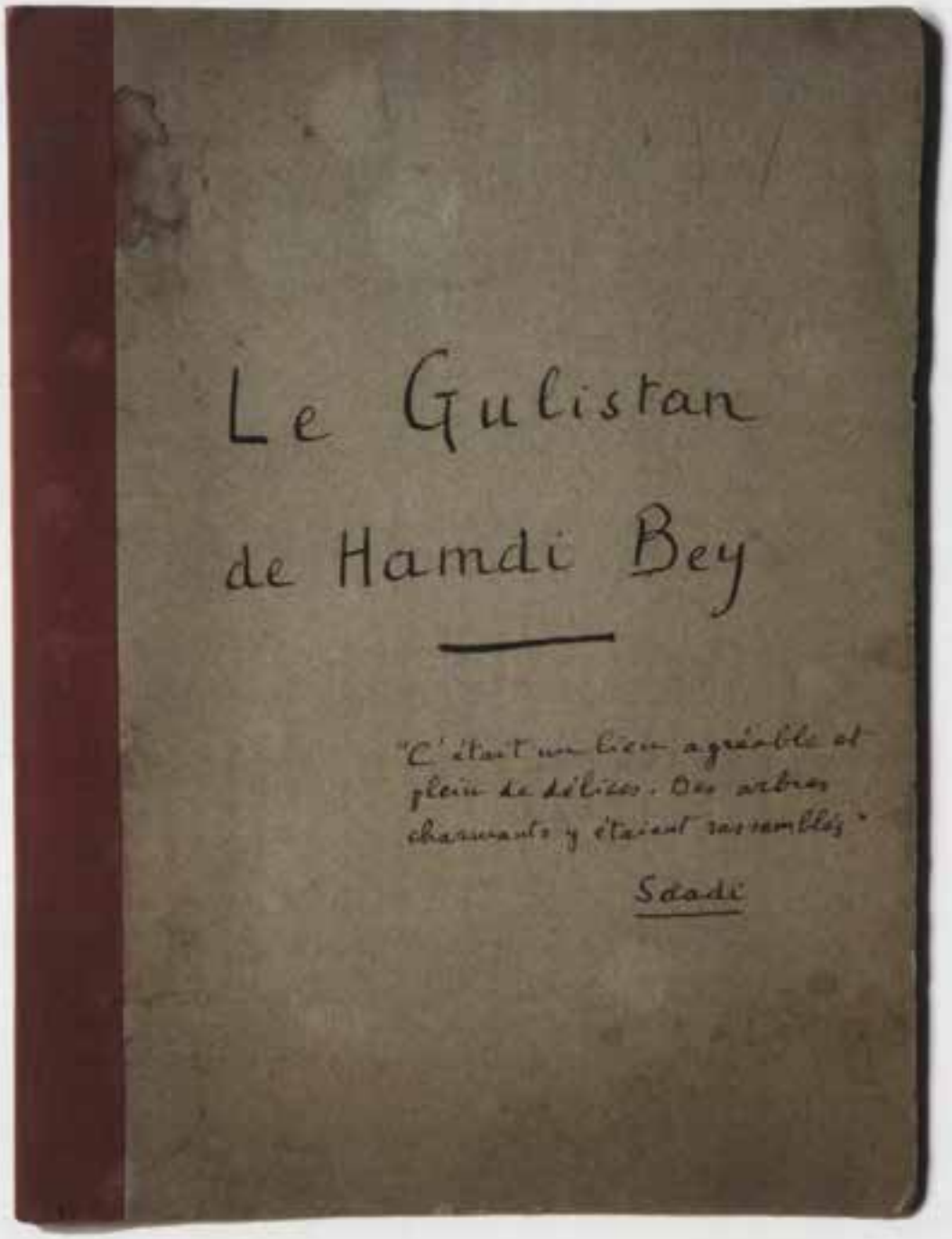
Osman Hamdi, *Eskihisarlı Köylü Portresi*, 1895. Tuval üzerine yağlıboya. Özel koleksiyon.

konusu kişilerin köy sakinlerinden olduğunu tahmin etmek mümkündür. *Eskihisarlı Köylü Portresi* (1895) ise her ne kadar resmedilen kişinin adını vermemekteyse de Eskihisar ibaresini taşıdığına göre aynı mantıkla gerçeklekleştirilmiş bir tuval hissini vermektedir. Bunlara ilaveten bir de tarihsiz ve imzasız olan *Köylü Çocuğu*'nun da Eskihisar'da yapılmış olduğunu varsaymak herhalde yanlış olmayacaktır.

Aynı şekilde, aile fertlerinin bazılarının portrelerinin açıkça Eskihisar'a tarihlendirilmeleri, bu köşkün Osman Hamdi'nin ve ailesinin hayatındaki önemini hatırlatmaya yeterlidir. Oğlu Edhem'in (1897 ve 1907), kuzeni Tevfik'in (1899) ve kızı Nazlı'nın (1909) portreleri bu kategoriye girdiği gibi başka portrelerin de belirtilmese de orada yapılmış olması hiç şaşırtıcı gelmeyecektir. Osman Hamdi için Eskihisar bir huzur ve ferahlık, ailenin bir araya gelip gönlünce vakit geçirebildiği bir yerdi. 1908 civarında çekilmiş oldukları anlaşılan yedi adet kalabalık aile fotoğraflarının içinde muhafaza edildikleri küçük dosya bunu gayet güzel ifade ediyordu. "Hamdi Bey'in Gülistanı" başlığı ressamın çok sevdiği bilinen bahçesine ve zevkle uğraştığı güllerine bir göndermeydi, ama sağ altta yer alan küçük bir alıntı meşhur *Gülistan*'ın yazarı İran şairi Sadi-i Şirazi'ye bir göndermeydi. Eserin girişinde yer alan "*Gülistan*'ın yazılış sebebi" bölümünde yer alan bu sözler, "Orası hoş ve letafet dolu bir yerdi, orada nefis ağaçlar toplanmıştı" mânâsına gelen ifadenin 1858 tarihli Fransızca tercümesinden alınmıştı.

Osman Hamdi'nin bahçesine ve özellikle güllerine olan tutkusunu ailede anlatılan bir anekdot ifade et-

Eskihisar'da Osman Hamdi ve ailesi, yakl. 1908. Yazarın koleksiyonu. Buradaki altı adet fotoğrafta Osman Hamdi'nin meşhur gül bahçesinde kendisi ve aile fertlerinden karısı Naile, kayınvalidesi Germaine Palyart, kızları Leyla ve Nazlı, torunları Nimet ile Hamdi ve tam olarak tespit edilemeyen başka aile fertleri yer almaktadır. Fotoğraflar ise "Hamdi Bey'in Gülistan'ı" başlığını taşıyan ve *Gülistan*'ın şairi Sadi-i Şirazi'nin bu eserinden küçük bir alıntının yer aldığı bir dosya içinde yer almaktadır.



Osman Hamdi'nin aile fertlerinin fotoğraflarının içinde bulunduğu, "Hamdi Bey'in Gülistan'ı" başlığını taşıyan ve *Gülistan*'ın şairi Sadi-i Şirazi'nin bu eserinden küçük bir alıntının yer aldığı dosyanın kapağı.

EVLİLİK. *İki kişinin aile kurmak üzere hayatlarını birleştirmeleri ve bu birleştirmenin ritüel veya resmi akdi.*

Osman Hamdi'nin iki kere evlendiği ve her iki evliliğini Fransız kadınlarla yaptığı gayet iyi biliniyorsa da bu konudaki bilgilerimiz bazı açılardan çok sınırlı, hatta bazen yok mesabesindedir. İkinci karısı Marie Palyart (Naile Hanım) hakkında bildiklerimiz pek tabii olarak çok daha fazla, elimizdeki portreleri ise son derecede boldur. Dolayısıyla kendisine ayrı bir madde ayıracak kadar bir malzememiz olduğuna göre kendisini genel "evlilik" konusunun içine hapsetmemeyi tercih ederiz. Gerçi, şunu da eklemek gerekir ki Marie/Naile konusunda büyük bir eksikliğimiz, Osman Hamdi'yle ilişkisinin ve evliliğinin tam olarak nasıl ve ne zaman olduğu konusundaki bilgi yetersizliğidir.

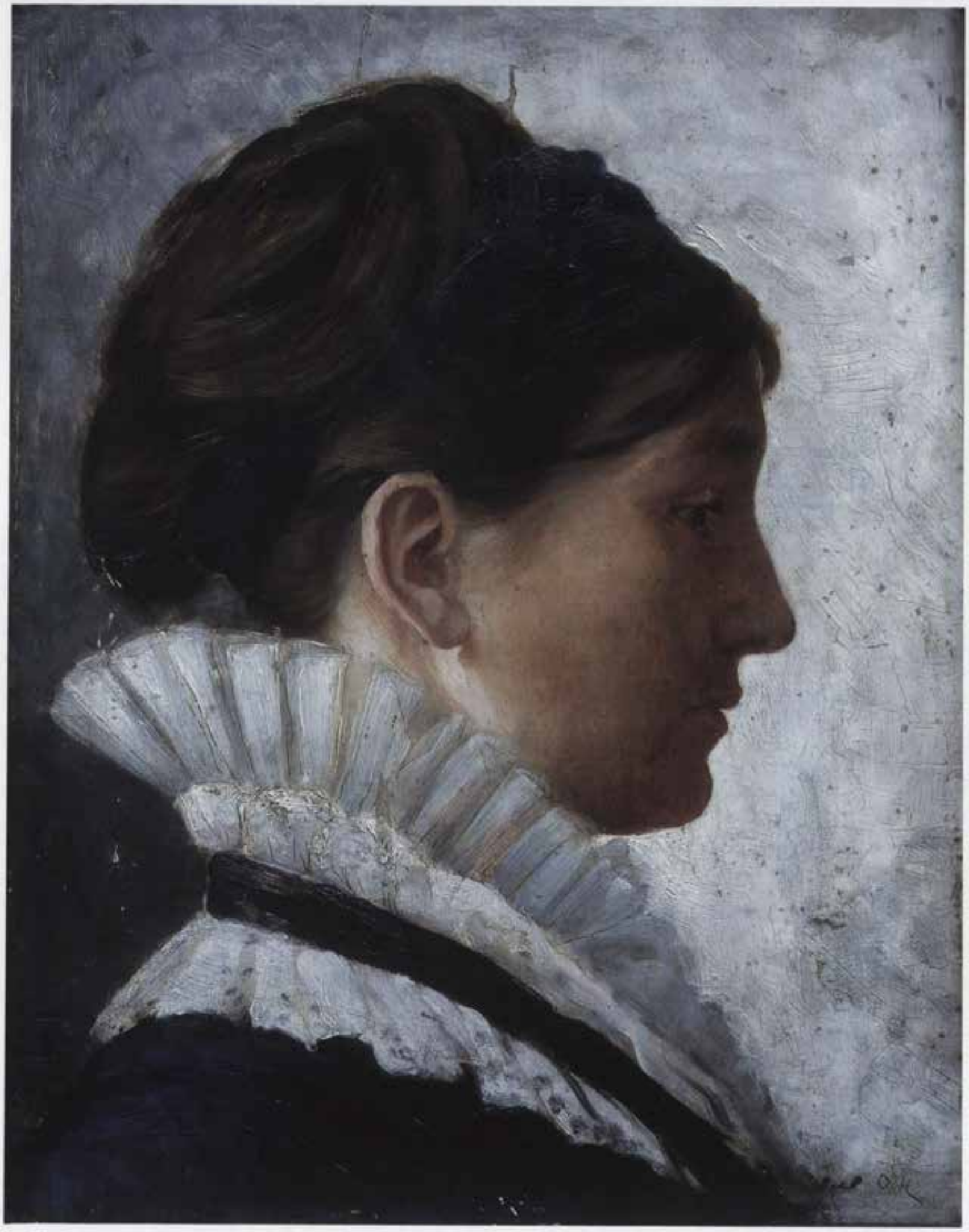
Bu durumda bu maddeyi genel olarak Osman Hamdi'nin evlilik kurumu hakkındaki düşüncelerine ve büyük ölçüde sır perdesi arkasında gizli kalan ilk evliliğine ayırmayı daha uygun bulmaktayız. Osman Hamdi'nin doğrudan doğruya evlilik konusunda görüş serdettiği tek bir metni mevcuttur. Örtüşen konular nedeniyle başka maddelerde de kullanmaya mecbur kaldığımız bu metin, babasına Bağdat'tan 27 Nisan 1870 tarihinde yazmış olduğu bir mektupta yer almaktadır. Bağdat'tan yazılmış elimizdeki son mektup olan bu ilginç belgenin, Osman Hamdi'nin moralinin bozuk, sinirlerinin gergin olduğu bir döneme rastladığı bellidir. Mektubun ana teması, Doğuda ve özellikle kendi ülkesinde gördüğü yozlaşma karşısında duyduğu ümitsizliktir. Ne var ki bunu sadece genel bir duygu olarak ya da idealizminin yorgun bir anda çöküşünün bir ifadesi olarak ele almak herhalde yeterli olmayacaktır. Zira bütün bu şikâyet ve kızgınlığı tetikleyen gayet somut bir şekilde babasıyla istikbali konusunda giriştiği bir tartışmaydı. Meseleyi daha fazla uzatmadan söz konusu mektuba bir göz atalım:

> Geçen ayın 29'unda bana yazdığınız mektubunuzu aldım. Sevgili pederim, itiraf etmeliyim ki bu mektubun sonunu anlayamadım: "Bana kardeşlerinin herbirine bir eş verebilmemi dilediğini yazıyor, ve bunu da Galib'in evliliğiyle ilgili söylüyorsun. Ve kendi şahsını unutuyorsun. Baba evinde hepiniz yeteri kadar iyi büyütülmediniz mi? Torunlarım niye aynı şekilde büyütülmesin? Sorarım sana." Kıymetli pederim, asıl ben size sormak cüretini bulmak isterim. Zira gerçekten evimizde torunlarımızın iyi büyütülmeyeceğini söylediğimi veya yazdığımı hatırlamıyorum.
>
> Kardeşlerimin her birine bir eş verebilmenizi temennime gelince, şerefim üzerine, bu sözüm tamamen samimi ve özellikle ard niyetsizdi: Sadece tek kelimeyle dileklerimin ifadesi, dileklerimin fotoğrafıydı.
>
> Müsfik pederim, bana "ve kendini unutuyorsun" diyorsunuz. Hangi konuda ve ne zaman kendimi unutmadım ki? Bu, ne derseniz deyin, tasasız, kalender, hafif olmaktır; ama ne yapacaksınız, kendimi bu şekilde iyi hissediyorum — insan istediğini elde edemeyince elindekiyle yetinmelidir. Zaten so-

mektedir. Osman Hamdi'nin hayatında çocuk olan ve sonradan köyün muhtarı olan kişi, çocukluğunda paraya ihtiyacı olduğu zaman bahçeye girip birkaç çiçek kopardığını anlatırmış. Osman Hamdi güzelim çiçeklerine yapılanı görünce hemen çocuğu yakalayıp bir tokat atarmış, ama ardından da pişmanlık duyup hemen eline bir para sıkıştırırmış...

Osman Hamdi'nin Eskihisar'daki evi 1966'da tescil edilmiş, 1982'de ise kamulaştırılmıştır. 1985-1987 yılları arasında restorasyona tabi tutulan bina Osman Hamdi Bey Evi ve Müzesi adıyla ziyarete açılmıştır. Binanın kendisi ve Osman Hamdi'nin kapı tablalarına yapmış olduğu çiçekli dekoratif motifler dışında çok az orijinal eşya bulunan müzede Osman Hamdi'nin yaşantısının ve yapmış olduğu *Vazo Yerleştiren Kız* (1881) tablosunun balmumundan mankenlerle canlandırmaları mevcuttur.

Kaynakça. (Sadi, 1858:), (BOA, Y EE, 52/103, 19 Teşrin-i sani 1300/30 Kasım 1884), (Tokgöz, 1906a), (Eldem HE,1924: 28), (Cezar, 1971: 75, 241, 267, 271, 387, 413, 437, 485, 487, 505, 507, 511), (Demirsar, 1989: 53-57, 135-139), (Cezar, 1995: 671, 698, 700, 707, 709, 728-729, 734, 743, 746-747, 752, 758).



Osman Hamdi, *Agarithe (?) Portresi*, Viyana, Ocak 1874.
Tuval üzerine yağlı boya,
39 x 31 cm.
Özel koleksiyon.

Osman Hamdi ve karısı Agarithe (?) iki tanıdık çift ile Viyana'da, yakl. 1873. L. ve V. Angerer fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

rektiren gülünç bir antlaşmadır. Bu antlaşmaya göre evlilik kadının ve erkeğin hür rızasından değil, aile büyüklerinin muvafakatından kaynaklanmaktadır.

Bu şartlarda fikirlerinizi paylaşan, hisleri sizinkilerle uyumlu olan bir kadın bulmak tesadüfe kalmış, zor bir şeydir.

52 kâğıttaki tek maça ası. Ne mutlu onu açana.

Bu garip serzenişi ne tetiklemiş olabilirdi? Osman Hamdi'nin babasına atfettiği kızgın ifadelerin nedeni neydi? Bu tarihte torunların lafı niye açılmıştı? Birileri Osman Hamdi'yi evlendirmeye mi çalışıyordu?

Galiba bu kadar sıkıntının arkasında yatan mesele basitti: Osman Hamdi zaten evliydi ve çocuğu bile vardı. Bu durumu teyit edecek en önemli ipucu, ilk evliliğinden olduğunu bildiğimiz Fatma'nın doğum tarihi ve yeridir. Nüfus kayıtlarında 1284 (1868) Paris doğumlu gözükmesinden, Osman Hamdi'nin evliliğinin henüz Paris'te öğrenciyken gerçekleşmiş olduğunu anlamak gerekir. Bundan daha önce de şüphelenmiş ve bu amaçla 1860'ların ikinci yarısına ait Paris nüfus arşivlerinde evlilik kayıtlarına ulaşmaya çalışmıştık; ne var ki bu belgelerin 1871 Komünü esnasında sistemli bir şekilde yakılıp imha edildiği anlaşıldığından bu yönde herhangi bir bilgiye ulaşmak mümkün olmamıştır.

Eğer bu varsayım doğruysa — ki olmaması için pek bir neden göremiyoruz — Osman Hamdi'nin Paris'ten karısı ve yeni doğmuş çocuğuyla dönmüş olduğunu, ertesi senenin baharında Bağdat'a gittiğinde ise onları babasına emanet ederek İstanbul'dan ayrılmış olduğunu düşünmek gerekir. Tam olarak doğum tarihi bilinmeyen ikinci çocuğu Melek'in ise Bağdat'tan döndüğünden dokuz ay-bir sene kadar sonra, yani muhtemelen 1872 yılının başlarında doğduğunu tahmin etmek gerekir; Melek'in Aralık 1874 tarihini taşıyan bir fotoğrafı da bunu büyük ölçüde doğrulamaktadır.

Pekiyi bu durumda Osman Hamdi'nin ilk karısı, Paris'te tanışıp İstanbul'a getirdiği Fatma ve Melek'in annesi olan Fransız kadın kimdi? Aile içindeki muhtelif şecerelerde Agarithe ismine rastlanıyorsa da bunu kesinleştirecek herhangi bir belge mevcut değildir. Gerçi Agarithe son derecede nadir olmakla beraber on dokuzuncu yüzyılda Fransa'da kullanılan ve 1920'den sonra rastlanmayan bir kadın ismiydi. Ancak ismi her ne olursa olsun, Osman Hamdi'nin ilk karısının portresini tespit etmek

gükkanlılıkla kendi adetlerimize göre bir evlilik yapmaktan aciz olduğumu beyan ederim. Yani annemin ve teyzemin genç bir kızın burnu veya gözleri hakkında yapacakları tasvire göre. Demek istiyorum ki evlilikte güzel hatlı bir burundan, kalp şeklinde dudaklardan, zarif bir şekilde elbisemin eteğinin öpülmesinden veya bir fincan kahve getirilmesinden bambaşka bir şey ararım.

Sevgili ailem ve başka birkaç aile haricinde, kıymetli pederim, etrafınıza bir göz atın! Ailelerde ne görüyorsunuz? Kokuşmuşluk, ahlaksızlık, kavga, boşanma, Kölelik onları talan ediyor, odalıklar maneviyatlarını bozuyor. Kadın kocasına itaat etmiyor, koca karısını saymıyor. Koca kendi alemindeyken, karısda kendi yolunda. Hiçbir zaman elele vermediler. Hiçbir zaman bir aile teşkil etmediler. Çocuklar ihmal ediliyor. Anne onları hiçbir zaman düşünmemiş, Kendini hâlâ taşınır mal sanan kölelerin elinde bu zavallı yavrular mânâsız bir hayat sürüyorlar. Bu arada anne mesirelere gidip taşıdığı ama nefret ettiği ismi çamura buluyor. Bütün bunların sebebi de yozlaşmış adetlerimizde erkeğin kadın alırken gözlerini kapamasını ge-

mümkündür. Gerçekten de başta Mustafa Cezar'ın çalışmaları olmak üzere birçok kaynakta *Naile Hanım Portresi* ya da *Kadın Portresi* adıyla sunulan Viyana 1874 tarihli portre aslında Naile Hanım'ın değil, Osman Hamdi'nin ilk karısı Agarithe'indir. Naile Hanım'ın çok sayıdaki portrelerinden herhangi biriyle mukayese edildiği anda göze çarpan farklar — özellikle Naile'nin hafif kemerli ve düşük burnunun Agarithe'in kalkık burnuyla bariz farkı — bunu teyit etmektedir. Sanırız Cezar'ın hataya düşmesinin bir nedeni de "Vienne 1874" ifadesindeki tarihi 18?9 olarak okumuş olmasından kaynaklanmaktadır. Gerçi son rakam haikaten çok silikse de, Osman Hamdi'nin Viyana Sergisi münasebetiyle 1872-1874 yılları arasında Viyana'ya gidip geldiği hatırlanırsa bu tarih çok daha makul gelecektir. Ancak belki de bu konudaki en önemli belge, Osman Hamdi'nin Viyana'dayken kalabalık bir grupla çektirmiş olduğu bir fotoğraftır. Bu fotoğrafta en önde yere yarı uzanmış şekilde elinde şapkasıyla duran genç kadın, saçının taranışı ve saçını tutan bantta kadar tablodaki kadına tıpatıp benzemektedir. Kısacası, elinizdeki bu tablo ve fotoğrafta görünen, Osman Hamdi'nin resmini yaptığı ve Viyana'da yanında bulunan bu kadının ilk eşi Agarithe olması ihtimali çok yüksektir. Viyana'da çekilmiş kartvizit formatındaki bir fotoğrafın da Agarithe'e ait olduğunu ayrı şekilde düşünmekteyiz.

Agarithe'in başka resmi olup olmadığını söylemek çok zordur. Zira asıl mesele, Osman Hamdi'nin Agarithe ile olan ilişkisinin ne zaman bitip Marie ile olan evliliğinin ne zaman başladığını tam olarak kestiremiyor olmamızdır. Sorunun bir kısmı da zaten aile içinde anlatılanlara göre iki kadının Osman Hamdi ile olan ilişkilerinin bir müddet örtüştüğü, yani Marie ile lişkisinin Agarithe ile ilişkisi daha sonlanmadan başlamış olabileceği ortaya çıkmaktadır.

İkinci evliliğin veya ilişkinin başlangıcı için bir kez daha çocukların doğum tarihlerini kullanmaya çalışırsak, Marie/Naile'nin ilk çocuğu olan Leyla'nın doğum tarihine bakmak gerekecektir. Maalesef bu konuda elimizde kesin bir tarih yerine sadece nüfus kayıtlarına Rumi mi Hicri mi olduğu belirtilmeyen 1296 tarihi bulunmaktadır. Hicri olduğu takdirde 1879, Rumi olduğu takdirde ise 1880 senesine tekabül eden bu tarihten hareketle Naile'nin en erken 1878'de, en geç ise 1880'de hamile kalmış olabileceği ortaya çıkmaktadır. İşin ilginç tarafı Osman Hamdi'nin bu döneme rastlayan birçok tablosu varsa da bunlardan bu konuda aydınlatıcı olmaları için medet ummamak gerekir. Zira 1879, 1880 veya 1881 tarihlerindeki harem ve enteryör sahnelerinde sıkça yer alan kadın figürleri, Agarithe veya Marie yönüne çekilebilecek belirginlikte hatlar taşımamaktadır. Elifba Kulübünün 1880 ve 1881 sergilerinde Osman Hamdi'nin tuvallerine Abdullah Kâmil adındaki yazarın eleştirisi tam da bu yöndeydi ve renklere verilen özenin figürlere verilmediğinden şikâyet ediyordu. Bu durumda 1879-1881 arasında resmedilmiş olan kadın figürlerinin bir dereceye kadar Agarithe ve/ya Marie'den etkilense bile daha çok nötr ve idealize tipler üzerine kurgulanmış olduğu dikkat çekmektedir.

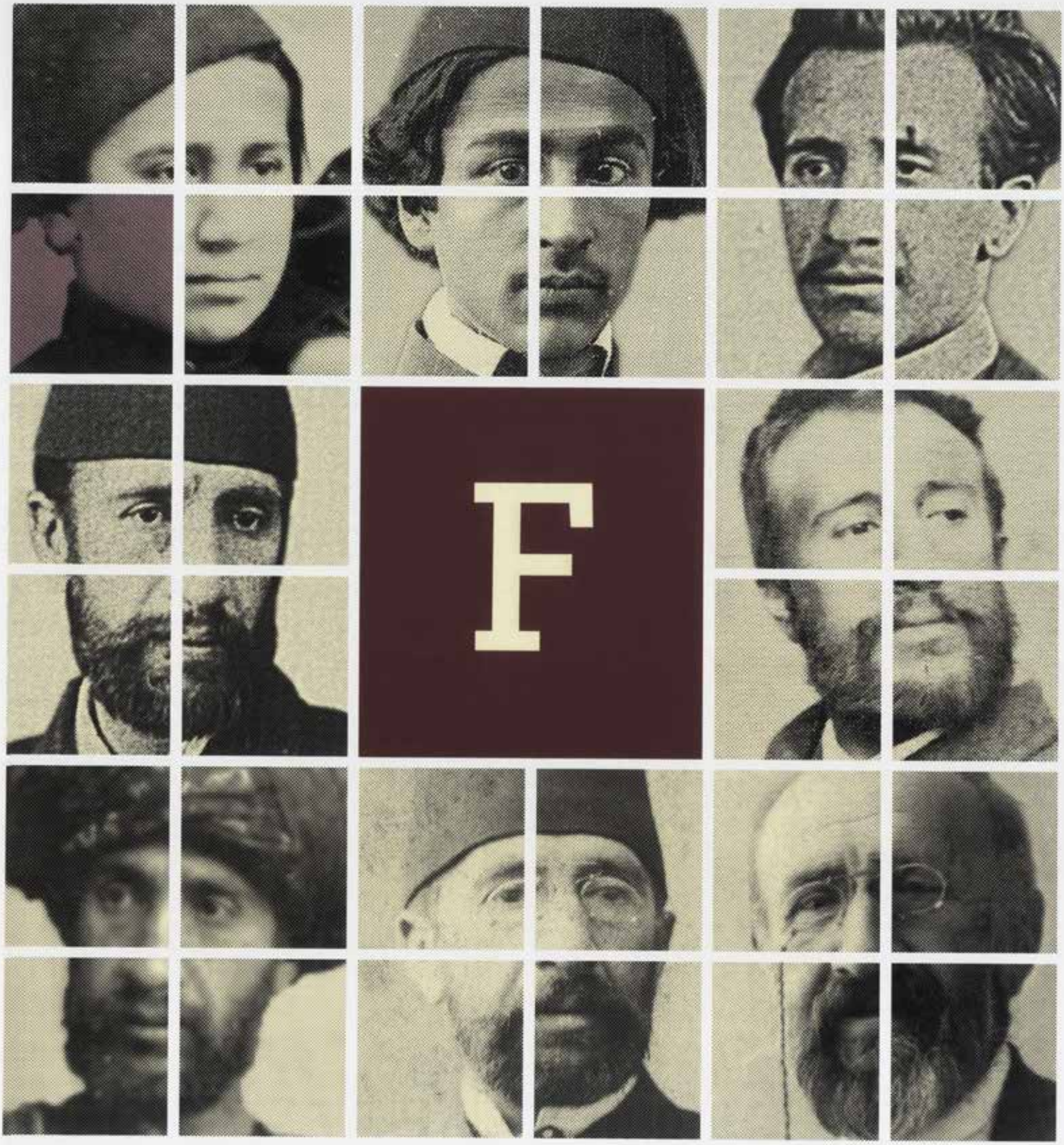
Agarithe ile olan ilişkinin gayet tatsız ve dramatik bir şekilde bittiği biliniyor. Bunun en belirgin ve o derecede de üzücü boyutu, çiftin iki çocuğunun evliliğin dağılmasıyla birlikte ayrılmak zorunda kalmış olmasıdır. Nedeni ve bağlamı tam olarak bilinmemekle beraber en büyük çocuk olan on-on iki yaşlarındaki Fatma İstanbul'da babasıyla kalmış, henüz altı-sekiz yaşındaki küçük Melek ise annesiyle birlikte memleketi terk etmiş, muhtemelen Fransa'ya yerleşmiştir. Bu ayrılıktan sonra bildiğimiz kadarıyla ne Agarithe'den ne de Melek'ten bir daha haber alınamamıştır.

Osman Hamdi'nin Marie ile 1879 civarında başlayan ilişkisi ve evliliği ölümüne kadar devam etmiştir.

Kaynakça. (Toros, 1990), (Cezar, 1971: 199), (Eldem E, 1991: 135-136), (Eldem E, 1992: 88-89), (Cezar, 1995: 689), (Eldem E, 2010a: 98-101).

Osman Hamdi'nin karısı Agarithe (?), Viyana, yakl. 1873. Adèle fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi, *Naile Hanım* Portresi, yakl. 1890. Tuval üzerine yağlıboya, 52 x 41 cm. Sakıp Sabancı Müzesi koleksiyonu, env. 200-0352-OHB.



FATMA. *Osman Hamdi'nin 1868-1937 yılları arasında yaşamış olan ilk çocuğu.*

Osman Hamdi'nin en büyük kızı Fatma, Paris, Aralık 1874. Maujean ve Dubois fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu. Fotoğrafın arkasında Osman Hamdi'nin kardeşi İsmail Galib'in eliyle "Biraderim Hamdi Bey kerimesi Fatma Hanım, Paris'de fi Kânun-ı Evvel sene 90, Safer sene 92, 1874" ibaresi yer almaktadır.

Osman Hamdi'nin ilk evliliğini tespit etmek ve tarihlendirmek konusundaki en önemli ipucu, en büyük kızı Fatma'nın nüfus kayıtlarına göre 1284 tarihinde Paris'te doğmuş olmasıdır. Bu tarih bize çok fazla bir kesinlik vermemekle beraber, Osman Hamdi'nin babasının talimatı üzerine Paris'ten Haziran 1868'de ayrıldığına göre, Fatma'nın bu tarihten önce doğmuş olması gerekir. Kayıtlardaki 1284 eğer Hicri tarihse doğum tarihini Mayıs 1867'ye kadar geri çekebiliriz; ama eğer Rumi olduğunu varsayarsak, Mart-Haziran 1868 arası bir döneme kadar daraltmak mümkün olabilecektir.

Kesin doğum tarihi ne olursa olsun, Fatma'nın Paris'te doğduktan sonra henüz bebekken İstanbul'a geldiği anlaşılmaktadır. Çocukluğuyla ilgili birkaç fotoğraftan başka maalesef pek bir bilgi bulunmamaktadır. Babası Edhem Paşa'nın o aralara dünya sergisi için Viyana'da bulunan Osman Hamdi'ye 5 Mart 1873 tarihli mektubundaki "Hepimiz Allaha şükür iyiyiz. Fatma da iyidir" sözünün dışında bu çocukla ilgili herhangi bir bilgiye rastlamak mümkün olmamıştır. Keza Osman Hamdi ikinci evliliğinden olan çocuklarının hepsinin portresini yapmış olduğu halde, Fatma'nın herhangi bir portresi bilinmemektedir.

En büyük çocuk olarak Fatma evden de ilk ayrılan olmuştur. Mehmed Abdullah Bey [Said] adındaki bir subayla yaptığı evliliğin hangi tarihte gerçekleştiğini çok dolaylı olarak, Osmanlı Bankası genel müdürüne yazmış olduğu 25 Haziran 1883 tarihli bir mektubundan tespit etmek mümkündür. "Kızımın

Osman Hamdi'nin kızı Fatma, yakl. 1873. Pascal Sébah fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

düğünü sebebiyle çok paraya ihtiyacım oldu" diye sıkıntısını dile getirdiği bu mektupta 150 liralık bir avans istemekte, kızının düğününün ise "gelecek Pazar", yani 28 Haziran 1883 günü olacağını anlatmaktaydı. Aynı evliliği, Osman Hamdi'ye olan husumetiyle bilinen James Theodore Bent de aynı evlilikten bahsederken, medeni görüntünün altında en geleneksel ve baskıcı türden bir karakterin gizli olduğunun ispatı olarak sunmuş, Fatma'yı "Hamdi'nin daha yeni bir Türkle evlendirdiği ve harem hayatını bir tür hayat boyu hapis cezası gibi yaşayacak olan parlak, hayat dolu bir kız" diye tarif etmişti.

Osman Hamdi'nin kızı Fatma, yakl. 1900. Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu. Fotoğrafı Fatma, "Küçük Nazlı'ma" ibaresiyle kız kardeşi Nazlı'ya ithaf etmiştir.

Oysa görüldüğü kadarıyla Fatma ile kocasının evliliği gayet "modern" bir Osmanlı evliliği olarak devam etmiş, bu evlilikten üç çocuk dünyaya gelmiştir: Mehmed Husrev (1303/1885), Habibe (1305/1887) ve şaşırtıcı derecede geç tarihte — annesi kırk üç yaşındayken — doğmuş olan Cemal Sait [Bark] (1911-1976).

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Edhem Paşa'dan Osman Hamdi'ye, 5 Mart 1873), (Osmanlı Bankası Arşivi, XKES010056716633, 25 Haziran 1883), (Bent, 1888a).

FATMA SAİME. *1856-1940 yılları arasında yaşamış olan, Mehmed Cemal'in kızı ve Edhem Paşa'nın üçüncü oğlu Mustafa Mazlum'un karısı.*
Edhem Paşa'nın üçüncü oğlu Mustafa Mazlum'un (1851-1893) evlendiği Fatma Saime, 20 Mayıs 1856'da İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Fatma Saime, bir bürokrat aileye mensuptu: Babası Mehmed Cemal, 1836 civarında dünyayı gelmiş, babası Esad Efendi gibi Hazine-i Hassa'da muhasebeci olarak çalışmış olan bir kişiydi. Annesi İsmet Hanım ise kızının doğumundan birkaç ay sonra, Ocak 1857'de, muhtemelen doğum sonrası komplikasyonlardan ölmüştü.

Fatma Saime ile Mustafa Mazlum'un iki çocuğu dünyaya gelmiştir. En büyük çocukları Zeliha Fethiye (1881-1964) ileride Ahmed Reşid Bey'le evlenerek Cemal Reşid ile Ekrem Reşid [Rey] kardeşlerin annesi olmuştur. Oğulları Ali Sami ise (1886-1909) diplomat olarak başladığı kariyerini Belgrad'da trajik bir intihar ile noktalamıştır.

Fatma Saime'nin babası Mehmed Cemal'in Edhem Paşa ailesiyle yakınlığı bu dünürlükle sınırlı kalmamıştır. İlginç bir şekilde, Mehmed Cemal'in 1883 doğumlu en küçük oğlu Esad Cemal [Paker], Aralık 1912 tarihinde Osman Hamdi'nin en küçük kızı Nazlı'yla evlenmiştir. Başka bir deyişle aralarında yirmi beş senelik yaş farkı olan iki kardeş, aynı aileden birer nesil farklı bir amca-yeğen ile evlenmişlerdir.

FAZY, EDMOND. *1870-1910 yılları arasında yaşamış, Osmanlı İmparatorluğu'nu ve özellikle İstanbul'daki seçkin cemiyeti iyi tanımış ve hakkında Büyük Karagöz adında hem alaycı, hem gerçekçi bir kitap yazmış Fransız gazeteci ve yazar.*
Edmond Fazy her ne kadar doğrudan doğruya resim, arkeoloji veya müzecilik gibi konularda herhangi bir ihtisası bulunan bir kişi değilse de, İstanbul cemiyetini ve ileri gelenlerini hicvettiği *Bugünkü Türkler. Büyük Karagöz* isimli kitabında Osman Hamdi'ye ayırmış olduğu birkaç sayfalık metin, özgünlüğü ve ilginçliği bakımından burada ele alınmaya değecek nitelikte-dir. Fazy'nin Osmanlı sistemine ve ona hakim olanlara karşı pek bir sempatisi olmadığı açıktır. Kitabında kullandığı *Grand Karagheuz* (*Büyük Karagöz*) alt başlığı da bunu iyi gösterir: Bu isim, Paris'te çok (sahte) kanlı bir parodi gösterisi olan *Grand Guignol* (*Büyük Kukla*) tiyatrosundan esinlenmektedir. Fransız

basınında genellikle "kanlı" veya "kızıl" padişah olarak bilinen Abdülhamid'in saltanatı boyunca iktidarda veya iktidara yakın olan çevrelerin bu şekilde algılanmasına şaşırmamak gerekir. Ancak bütün bu tenkidin içinde ilginç olan Osman Hamdi'nin ayrı ve çok daha olumlu bir portresinin çizilmiş olmasıdır. Fazy'nin başlangıç noktası, Osmanlı elitinin ne kadar çağdaş ve liberal görünse de, aslında biraz kazıyınca muhafazakâr tabiatının ortaya çıktığı iddiasıydı. Ona göre en "Jön Türk" bile hızla bir "Yaşlı Türk"e dönüşebiliyordu:

> İstanbul'da saçları ağarmaya başladığı anda herkes "Yaşlı Türk" oluyor. Tabii ki bunun istisnaları da vardır. Birkaçını da tanıyorum. Şimdi sizlere bunların en iyisini olmasa da en iyilerinden birini kenardan ve usulcacık size tanıtmak isterim ki bu sayede bu portre serisin sempatik bir yüzle nihayet bulsun. Nazik sorgulamamın kimin üzerinde duracağını tahmin etmişsinizdir:
>
> Hamdi Bey, ya da daha doğrusu, atmaya alıştığı imzasına uygun bir şekilde, İstanbul Müze-i Hümayun müdürü ve Osmanlı Düyun-ı Umumiye İdaresi meclis azası O. Hamdi. Bu şahsiyet belki de Beyoğlu'nda vakit geçiren kötü niyetli bir yazara Boğaz'ın *Figaro*'su, ya da Boğaz'ın *Beaumarchais*'si başlıklı bir hikâyeciğin ilhamını verirdi. Sırayla — ya da aynı anda — ressam, finansçı, hariciyeci, arkeolog, çiftçi ve her zaman sadık kalmış ve cesaretini hiçbir zaman kaybetmemiş iyi bir Osmanlı memuru olan Hamdi, Paris'teki talebe mahallesinde (*Quartier latin*) öğrenci ardından da Kadıköy belediye reisi olmuş, Midhat Paşa'nın emrinde Bağdat civarında başkaldıran Arap aşiretlerini kesik kafaların uçuştuğu bir ortamda bastırmış, Opera binamızın tavanlarında çalışmış, *Bohem Hayatı*'ndaki gibi zar zor geçinerek yaşamış, Abdülaziz döneminde sefirlere teşrifatçılık yapmış, İran Şahını karşılamış, günü gününe tablolarının satışından beslenmiş, Viyana sergisinde Türkiye'yi temsil etmiş, Bab-ı Âli'de genel sekreter vazifesini deruhte etmiş, çöllerde ve karlarda lahitler ve tümülüsler keşfetmiştir; şimdi de Kuruçeşme'deki bahçesine bakıyor, gül ve krizantem topluyor, Gebze'de Hannibal'in anısıyla bir Bizans kalesinin arasında zeytin ve bağ yetiştiriyor, Adapazarı'nda Fransız bir kâşifin kardeşiyle birlikte ömürotu ekiyor, nefis tereyağı ve zeytinyağı üretiyor, daha az leziz olan ama Neuchatel'inki gibi hoş bir şekilde boğazı yakan şarap yapıyor, Fransız Akademisi'yle yazışıyor, Çinili Köşk'teki müzesinin kataloğunu düzenliyor, Batıdaki eski eser uzmanlarının hiçbir zaman benimsemedikleri varsayımları öne sürme riskini göze alıyor, kurduğu Güzel Sanatlar Okulu'nu yönetiyor, her ilk ve sonbaharda İslam'ın her an çökebilecek olan o korkunç uyutuculuğu olmasa sevgililerin ve şairlerin Borromeo Adaları ya da Como Gölü'ndeki gibi inzivaya çekilecekleri güzelim İzmit Körfezi'ne iltica ediyor, orada nargilesini tüttürürken gençliğinin gönül maceralarını hatırlıyor, aynı şekilde aklına gelen o tutkulu ve derin Şark hüznünün uyandırdığı hisleri anlatıyor (ama ne yazık ki bu konuda Alman dostlarına öncelik tanıyor), Düyun-ı Umumiye İdaresi'nin meclisinde Osmanlı tahvil sahiplerinin haklarını koruyor, güneşli ve boş Doğu plajlarını, sultanların muhteşem mezarlarının başında dua eden Türk kadınlarını, sarı veya mor elbiselere bürünmüş bakirelerin zarif tavrını resmediyor, ve bütün bunların yanında hâlâ müthiş bir terbiyeyle davet vermeye, çok konuşmaya, yaptığı muhtelif işlerle ayda 7.000 frankın üstünde para kazanmaya ve her konuda müthiş bir cevvallik ve hazırcevaplıkla fazla dalkavukvari tavırlı ya da alaycı bir şekilde başına buyruk Avrupalıların karşısında hükümdarını, vatanını, Müslüman din kardeşlerini ve Türk vatandaşlarını doğrudan veya sinsice yapılan bütün saldırılara karşı korumaya vakit bulabiliyor.

İmparatorluğun iki hükümetinin hiçbirine mensup olmasa da O. Hamdi, her yerde bulunabilmesi ve kabiliyet ile ilişkilerinin çeşitliliği sayesinde bence bizim Büyük Karagöz oyunumuzda bir rol oynuyor. O kadar tanınmış ve tartışılan biri ki, o kadar çok arkadaşları ve düşmanları var ki, muhtelif eserleri gerek İstanbul'da gerek dışında o kadar ilgi çekiyor ki onun hakkında bu satırları okuyanların bilmediği bir şeyi yazmak güçtür. Kendisi ne genç, ne yaşlıdır; daha çok olgunluğun alacakaranlığı denebilecek bir dönemindedir. Kibarlık budalası bir kadın onun yaşını tarif etmek için artık bahçesinde çiçek yetişmediğini söyleyebilirdi. Kısa boylu, zayıf, çevik olduğuna bakılırsa bir zamanlar iyi bir süvari olmuş olsa gerek. Yüzüne gelince, çöl sıcağının ve kazılardaki ufunatın etkisiyle öyle bir hal almış ki, kalemle çizmek istesem sarı mürekkebe ihtiyacım olurdu. Gözleri canlı ve parlak; bütün ruhu gözlerine yansımış; zekâsı da aynı canlılıkta ve hoş bir espri yapma fırsatını hiç kaçırmaz. Bazı sözleri meşhurdur; ama yaralanmış izzet-i nefislere tekrar acı vermemek için hiçbirini anlatmayacağım. Biraz inişli çıkışlı ve üzüntüye meyyal huyu olduğu söylenir; eğer öyleyse bunu sadece sempatik bulmadığı insanlara hissetiriyor. Fransızcayı mükemmelen konuşup yazıyor. Kendisini görenlerin daha ilk anda dikkatini çekiyor ve sohbetinin hoşluğu kadar sağlamlığıyla ilgi çekiyor. Nitelikleri sayesinde her yaştan, her çevreden, her cinsten ve her ülkeden dostlar edinebilmiştir. Eğlencelerden ve cemiyet toplantılarından kaçar. Anlaşılır şekilde, koleksiyonlarıyla, resim çalışmalarıyla ya da kitaplarıyla meşgul olmayı o adi dünya şehri Beyoğlu'nun salonlarında dolaşan cahillerle ve budalalarla beraber olmaya tercih ediyor. Sonra da yalnızlığın tadını bir hayalperest ve sanatçı olarak çıkarıyor. Gérôme ve Boulanger'nin öğrencisi olarak, tarzı kuru, zayıf, biraz soğuk, sıkça da beceriksizse de, aynı zamanda muhteşem sarılarla desteklenen bir ışıkla doluyor ve bazen de neredeyse Tanagra heykelciklerini hatırlatan hafif gülümsemelerin kavisleri görülebiliyor.

Şark vatanperverliği ve etrafındakilerin dalkavukluğu onu fazla sık olarak lüzumsuz abartılara itebiliyor. Kaçınılması gereken iki takıntısı var: "İliğine kadar çürümüş" Avrupa'nın ahlaksızlığı, ve onun aksine Müslüman ailelerin ataerkil fazileti; bir de Doğuluların ergenliğe ulaşmak üzere olan vahşi ve dinç çocukluğunun karşısında Batı uluslarının yozluğu, yaşlılığı ve

köhnemişliği! Her yerde olduğu gibi Avrupa'da da fazla fakir olanlar hayvanlar gibi ahlaktan yoksundur; fazla zenginler ise — işsiz, güçsüz, ve canları sıkılmış — hepsi gerçekten ya da potansiyel olarak Sardanapal'in ya da Neron'un birer küçük modelidir. Ama Avrupa'nın ezici çoğunluğu, mütemadiyen çalışan, faal, güzelliğe ve iyiliğe meftun, yeniliklere açık, ilerlemeye meraklı, özellikle serbest düşünce çevrelerinde sanıldığından çok daha ataerkildir ve İslam'ın rutinci, verimsiz, edilgen, ilgisiz ve tembel müminlerinden çok daha yüksek ahlaki ve entelektüel niteliklere sahiplerdir. Yozlaşma ve bunamaya gelince, buna ancak gülünür! Biz yaşlı değiliz, beyefendi hazretleri! Hayır! Biz hâlâ çocukluğumuzu yaşıyoruz ve kendimizi ancak yeni yeni anlamaya başlıyoruz. Hepsi az çok haklarını öğrenmiş olan Batının ulusları, İngilizler ve İsviçreliler dışında bu haklara karşılık gelecek olan vazifelerini daha yeni idrak etmeye başladılar! Mesela bugünün Fransa'sı her bakımdan ileride yarım yamalak çocukluğundan çıkıp da akli olmayı başardığı ve işlerini bilimsel bir şekilde yürüttüğü zaman olacağının ve üreteceklerinin yanında hiç mesabesindedir. Kıskanç Doğuluların Max Nordau'nun çelişkili zekâsına ya da sosyalizm barbarlığın havarilerinin hamasetine tav olmalarına şaşmıyorum. Ama bizleri yaşlı ve bunak addetmek mi? Yok canım, tam tersine gürültücü bebekleriz. Arkeolog Hamdi Bey'le alay edenler yok değil: "Uyanık doğmuş olduğu için", diyor bu küstahlar, "bu küçük adam Türklere, hatta lahitleri bastonlarıyla dürten ve kendilerinden bazı heykellerin boyasına dikkat etmeleri istendiğinde eldivenlerine bakan paşalara bile eski eserlerin maddi, somut ve ticari değerlerini anlatmayı becermiş, diğer taraftan da Avrupalılara Latinceyi, Antik Yunancayı ve başka önemsiz şeyleri bilmeyen arkeolog mefhumunu kabul ettirebilmiştir!" Tarih konusundaki araştırmaların neticeleri konusunda tereddütleri bulunan biri olarak, en bilgili arkeologların gerçekleştirmiş oldukları kazıların sonuçları konusunda iyice şüpheciyim. Hamdi Bey'in Batılı meslektaşlarını düşündükçe hep aklıma Labiche'in Poitrinas'ı geliyor! Bebek'teki Amerikan kolejini ve yanıbaşında 1452'de Fatih Mehmed tarafından inşa edilmiş olan Rumeli Hisarını gördüğümde hep Latince, Yunanca, İngilizce, Türkçe, Arapça ve İslam tasavvufu konusunda uzman kesilmiş bir Japon arkeoloğun yirmi beşinci yüzyılda bu iki binayı birbirinde karıştırdığını hayal ederim!

Son bir söz. Hamdi Bey'in düşmanları onu her yerde maske giymekle suçlarlar. Kimisi aslında ruhunun dinî olmasa da siyasî yobazlıkla dolu olduğunu iddia eder. Buna göre birçok Doğulu gibi Avrupalı rolünü sadece Frenk maymunları aldatmak için oynamakta. Başkaları ise hıyanete varabilecek derecede şüpheci ve ilgisiz olduğunu söylüyorlar. Buna göre de Türk vatanperveri rolünü oynamasının sebebi, Husrev Paşa tarafından esir edilen, ardından da Müslüman olarak büyütülen Sakızlı bir çocuk olan babasını unutturmak, gerici Yaşlı Türklerin gözünde Fransızlarla yaptığı evliliklerini, yabancılarla olan ilişkilerini, nedeni alışkanlıklarını affettirmektir. Bırakalım konuşsunlar... Doğrudur ki Hamdi Bey artık tam bir Türk olmadığı gibi, tam bir Avrupalı da henüz olmadı. Kendisi bile şu nükteyle kendini tarif ediyordu: "Vallahi, beyefendi, ben Batignolles'lu bir Türküm". Edhem Paşa'ya Tesalya'da bulacağı bütün eski eserleri İstanbul'a yollatması için telegraf çekmediğini, sadece ilgilileri Larissa'da (Yenişehir) ilgiyi hak eden bir koleksiyonun varlığından haberdar ettiğini söylüyor...

Her ne ise, O. Hamdi Beyefendi hazretlerine daha uzun zaman ailesi, tuvalleri ve çiçekleri arasında hayatını centilmen hayatını devam ettirmesi temennisinde bulunmak isterim. Aslında centilmen değil de tam bir iyi aile Fransızı demem gerekir, zira tavrında İngiliz bir şey yok. Bir de eğer menfaatlerimizin terk etmemize imkân vermediği geleneksel Şark Katoliklerini ve diğer Hristiyanları koruma siyasetimiz konusunda bize fazlaca eziyet etmemeye tenezzül ederse, temenni ederim ki aynı anda sanatçı, finansçı, çiftçi, arkeolog ve diplomat olan Hamdi Bey'e Hariciye Nezareti tevdi edilsin.

Metindeki bazı maddi hatalar ve yanlışlıklar bir kenara bırakılırsa, Fazy'nin çizdiği Osman Hamdi portresi çeşitliliği, canlılığı, farklı bakış açılarını yansıtması açısından önemli ipuçları içeren ilginç bir metindir.

Kaynakça. (Fazy, 1898: 97-109).

FERACE. *Osmanlı kadınlarının dışarı çıktıklarında elbiselerinin üzerine giydikleri genellikle siyah renkli bol manto.*

Osman Hamdi tablolarında dış mekânda sahneye koyduğu kadınları genellikle ferace adıyla bilinen ve Osmanlı kadınlarının sokağa çıktıklarında elbiselerinin üzerine giydikleri dış giysisiyle tasvir etmiştir. Bu tablolarda genellikle feracenin mütemmimi olarak kadınların başında örtüleri ve yüzlerini hafifçe kapatan yarı şeffaf yaşmak yer almakta, birçoğunda ise kıyafetin bir tür aksesuarı olarak şemsiye yer almaktadır.

Bu tabloların en iyi bilinenleri, veya daha doğrusu "feraceli kadın" tipini tam mânâsıyla odaklayan örnekleri, Yapı Kredi Bankası koleksiyonunda bulunan *Gezintide Kadınlar* (1887) ile *Sultan Ahmed Camii Kapısında Kadınlar* diye bilinen tarihsiz tuvallerdir. Birbirine çok benzer şekillerde kurgulanmış olan bu iki tablo, Atmeydanı'nda, Sultan Ahmed Camii'nin dış duvarının önünde gezintide ve sohbette olan bir grup kadını temsil etmektedir. Kadınların hepsi o dönemin "modern" denebilecek feracelerini giymiş, şıklık ve zarafet hissi veren pozlarda gösterilmiştir. Dikkat çekici olan bir nokta, feracelerin sadece genellikle halk arasında kullanılan siyah renkte değil, çok farklı ve canlı renklerde oluşudur.

Osman Hamdi'nin feraceli kadın temasını işleyen ilginç başka tabloları da mevcuttur. *Cami Kapısı* serisine ait tabloların hepsinde camiin önündeki merdivenlerden çıkan ya da sahanlıkta durup sohbet eden feraceli kadınlar mevcuttur. Keza zaten bu nedenle *Feraceli Kadınlar* adı verilen — ama 1957'de adı *Huzur* olan — 1904 tarihli tabloda da Eskihisar kalesine hakim bir

terastan manzarayı seyreden biri siyah, diğer turuncu feraceli iki kadın temsil edilmektedir. Feraceli kadının daha da ilginç ve detaylı bir şekilde ele alındığı diğer bir tuval ise, 1881 tarihinde Elifba Kulübü sergisinde yer almış olan *Osmanlı Kadını* tablosudur. Bu tablodaki kadın bir içmekânda ferace ve yaşmak giymiş olarak, yani sokağa çıkmaya hazır bir şekilde tasvir edilmiştir. Bunun daha da "antropolojik" bir örneğini *Çarşaflanan kadınlar* adıyla anılan tarihsiz tuvalde görmek mümkündür. Bu tabloda bir sedirin önünde diz çökmüş olan bir kadın sokağa çıkmak üzere hazırlanırken gösterilmiştir: Kendi kendine başörtüsünü bağlarken arkasında duran bir hizmetçi elbisesinin üzerine giyeceği siyah feraceyi elinde tutarak efendisinin omuzlarına geçireceği anı beklemektedir.

Osman Hamdi'ni tuvallerinde resmedilen feracelerin aslında iki genel tipe ayrıldığını söylemek mümkündür. Bunların ilki ve en sık görüleni, "modern" diyebileceğimiz ve refah seviyesi yüksek olduğu anlaşılan kadınların üzerinde gösterdiği feracedir. Bunun en belirgin özelliklerinden biri, siyahın yanında kırmızı, mor, turuncu, mavi, pembe, yeşil gibi renklerde ve saten türünden ağır bir ipekli kumaştan yapılmış olmasıdır. Bu türdeki "zengin" feracelerin bağlantılı diğer bir özelliği de boydan boya dantel veya fırfırla süslü olmalarıdır. Kimi feracede bu süs beyaz (nadiren de siyah) renkli danteli andıran bir kenar hâlini alırken, kiminde ise kendi renginde bir fisto görüntüsündedir. Bu "asri" ve "şık" feracenin belki de en önemli özelliği ise, geleneksel ferace vücudun hatlarını gizleyen bol bir manto hâlini alırken, bunun epeyce farklı bir şekilde dar kesimli bir giysi olmasıdır. Bu sebeple de bu feracelerin üst kısmı bir elbisenin şeklini andırmakta, altı ise dönemin Avrupai modasındaki eteklerin şeklini taklit etmekte ve özellikle krinolinli elbiselerin belin altında arkaya doğru yarattığı çıkıntıyı büyük ölçüde aynı şekilde vermektedir. *Gezintide Kadınlar* ve *Sultan Ahmed Camii Kapısında Kadınlar* isimli iki tuvalde de görünen kadınların hepsi — belki bir tek ortada duran siyah feraceli kadın müstesna — az veya çok bu modeli tekrarlamaktadır.

Oysa diğer bazı tablolardaki feraceli kadınlara bakıldığında feracelerin daha az "modern" oldukları, vücut hatlarını daha çok örttükleri hatta bazen de Batılı seyyahların sıklıkla yaptıkları çuval benzetmesine daha uygun oldukları göze çarpmaktadır. 1883 ve 1897 tarihli iki versiyonu bilinen *Türbe*

Osman Hamdi, *Gezintide Kadınlar*, 1887. Tuval üzerine yağlıboya, 84 x 132 cm. Yapı Kredi Bankası koleksiyonu.

Osman Hamdi,
Sultan Ahmed Camii Kapısında Kadınlar,
yakl. 1890.
Tuval üzerine yağlıboya.
Özel koleksiyon.

Osman Hamdi, *Huzur* ya da *Feraceli Kadınlar*, 1904. Tuval üzerine yağlıboya, 102 x 68 cm. Özel koleksiyon. Bu tuval 1957 yılında düzenlenmiş olan sergide Huzur adıyla teşhir edilmiştir.

Kapısı Önünde İki Kadın tablolarındaki bir siyah, biri mor/leylak renkte ferace giymiş kadınlar biraz bu kategoridedir. Keza 1881 tarihli *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar*'daki üç kadın da daha çok bu tipe uyarken, aynı tuvalin 1891'de yapılmış olan daha büyük ve daha ayrıntılı versiyonunda yer alan dört kadın sanki daha "şık" kategoriye yaklaşmaktadır. Bütün bu sahnelerin arasında en "şekilsiz" feracenin *Arzuhalci* tuvalinde yer alan iki kadına ait olduğu göze çarpmaktadır. Bu durumda Osman Hamdi'nin tuvallerinde ferace üzerinden bir sınıfsal ayırım yaptığı, "halk tipi" feraceden "şık" feraceye kadar uzanan bir yelpazenin çeşitli farklarını yansıttığını söylemek mümkündür.

Feraceli kadınların tuvallerindeki varlığı, Osman Hamdi'nin oryantalist tarzında bazı farklılaşmaların varlığına işaret etmektedir. Gerçekten de erkek figürlerin yer aldığı tuvallerin çoğunda canlandırılan ortamın genellikle geçmişte kalmış, ama aslında zamansız olduğu dikkat çekicidir. Erkekli bir kurguda kendi yaşamış olduğu bir dönemi tasvir etmek için Osman Hamdi'nin kullanması beklenebilecek olan stambulinli, setreli, fesli, pantalonlu tipler hiçbir tablosunda — bazı aile portreleriyle Enver Paşa portresi dışında — yer almamaktadır. Dolayısıyla erkek kurgulu tuvallerinde Osman Hamdi'nin oryantalizminin Batıdakine benzer bir şekilde muğlak bir zamansızlık veya zaman içinde donmuşluk üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Oysa kadınlar devreye girdiğinde zaman boyutu birdenbire daha keskin bir şekilde belirginleşmeye başlamaktadır. 1880'lerde yapmış olduğu harem enteryörlerinde kadınların giydikleri zamansız elbiselerin aksine, dışarda boy gösteren kadınların üzerlerindeki feraceler "şimdi"yi, yani İstanbul'da on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki Müslüman kadınlarını canlandırmaya yaramaktadır.

Osman Hamdi, *Çarşaflanan Kadınlar*, yakl. 1880. Tuval üzerine yağlıboya, 63 x 41 cm. Can Has koleksiyonu.

Osman Hamdi'nin muhtelif tablolarından feraceli kadın detayları: *Cami Kapısında* (1891), *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın* (1897), *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın* (1883), *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar* (1881), Arzuhalci (t.y.).

Burun ise bir gerçekçilik arayışı ve dönemin şehirli toplumunu tasviri niteliğinde olup olmadığı tartışmaya açık bir sorudur. Unutmamak gerekir ki rengârenk feraceleriyle İstanbul sokaklarında, meydanlarında ve özellikle Küçüksu veya Kâğıthane gibi mesirelerinde arz-ı endam eden ve sık sık renkli kuşlara benzetilen kadınlar klişesi, dönemin seyyahlarının, gazetecilerinin ve özellikle de Pierre Loti gibi oryantalist romancılarının bayıldıkları ve sıkça müracaat ettikleri bir unsurdur. Osman Hamdi'nin de esas itibarıyla Batılı seyircileri göz önünde bulundurarak tablolarının kompozisyonunu düşündüğü gerçeği karşısında onun da benzer bir oryantalist dürtüyle bu rengârenk ferâceli sahneleri resmetmiş olabileceği kuvvetle muhtemeldir.

Kayıakça. (Cezar, 1971: 195, 217, 343, 356, 394, 475). (Cezar, 1995: 670, 690, 701)

FES. *Sultan II. Mahmud'un ıslahat hareketleri ve kıyafet reformuyla birlikte Osmanlı giyimine girerek zamanla "millî serpuş" niteliği kazanan kırmızı ile yeşil çürüğü arasında değişen keçeden mamul başlık.*

Bu "millî" niteliği nedeniyle, fes genel olarak Osmanlı, ama özellikle Osmanlı Müslüman kimliğiyle özdeşleşen ve alafranga kimliğin simgesi olarak görünen şapkanın bir tür aksi olarak algılanmaktaydı. Bu nedenledir ki Osman Hamdi Bey'in Paris yıllarında fes giyip giymemesi önem taşıyan bir mesele olarak oradaki hocalığını üstlenen Ernest Dupré ile Edhem Paşa arasındaki yazışmalarda yer almıştır. Ekim 1861'de bir mektubunda genç adamın yazı nasıl geçirdiğinden bahsederken Dupré konuyu şu şekilde aktarmıştı:

> Bu yaz neredeyse bütünüyle yakıcı bir sıcaklıkta oldu; bu nedenle de [Hamdi] arada sırada millî başlığının yerine şapka veya kasket giymeye karar verdi, zira şemsiye Paris'te hiçbir zaman erkekler tarafından kullanılmamıştır. Hamdi'ye bu konuda bazı ihtarlarda bulunduysam da bana sizin bu konuda pek bir itirazınız olacağını zannetmediğini, zaten de büyükelçiyi veya vatandaşlarını ziyaret ettiğinde millî kıyafetini giymeyi ihmal etmediğini söyledi. Ayrıca sadece derslerine gittiğinde Fransızlar gibi şapka giydiğini sözlerine ekledi.

Osman Hamdi'nin gençliğinde fesli ve fessiz hâli, yakl. 1865 ve 1875.
A. Périchet ve Pascal Sébah fotoğraf stüdyoları.
Yazarın koleksiyonu.

İki ay sonra Dupré Edhem Paşa'ya gene fesle ilgili bilgiler aktarıyordu:

> Zaten buraya her zaman fesle girip çıktığını görüyorum, hatta şapkasını nereye koyduğunu bilmiyorum. Fesleriyle ilgili bana bir gün Paris'te iyilerinin yapılmadığını söylemişti. Ekselanslarının kendisine yollaması iyi olur, zira bu aralar başında gördüğüm biraz eskimiş gözüküyor.

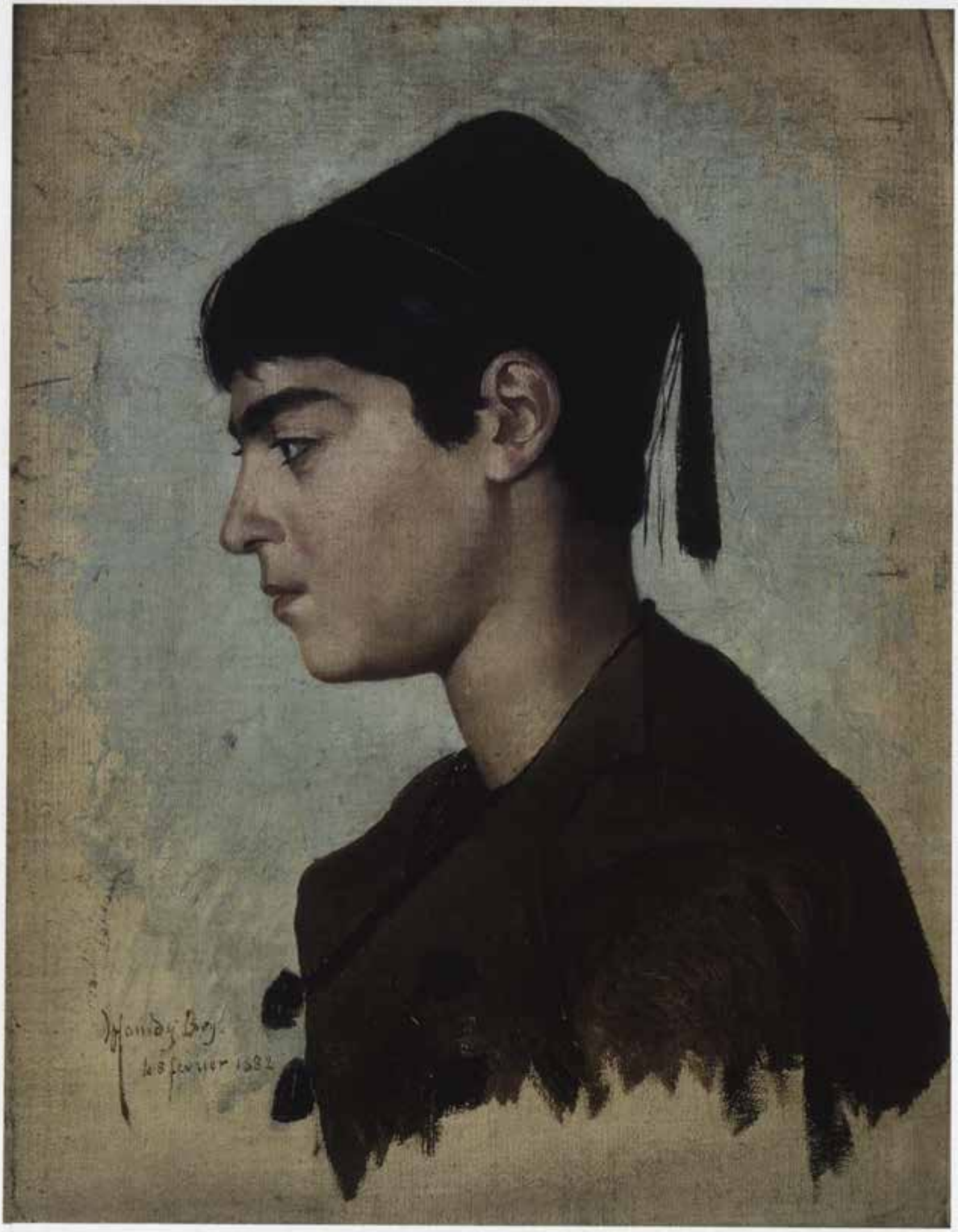
Bütün bunlardan anlaşılıyor ki Osman Hamdi Bey Paris'te bulunduğu müddetçe fes giymekle giymemek arasında kendine göre bir denge oluşturmuştu. Hocasının babasına mektuplarından anlaşılan, kendisine ağırlıklı olarak fes giyme telkininde bulunulduğu, bunun da Edhem Paşa'nın önemsediği bir mesele olduğudur. Edhem Paşa'nın ve ardından osman Hamdi Bey'in hocalığını yapmış olan Jean-François Barbet'nin damadı A. Capitan'ın Mayıs 1860'ta paşaya bir mektubunda kullandığı ifade bunu düşündürmektedir: "Ekselansları, kendisine sıkça hatırlatacağıma söz verdiğim bir şey var, o da Müslüman ve Osmanlı olduğudur. Bu konuda sizinle tamamen hemfikirim: İnsan her şeyden önce ülkesine ve dinine bağlı olmalıdır."

Osman Hamdi Bey'in bu tür kalıplardan kaçmaya çalıştığı ve kıyafet seçimini mümkün mertebe bulunduğu bağlama göre yapmayı tercih ettiği anlaşılıyor. Fransa'dayken sadece sefarete gittiğinde veya kendisi gibi Osmanlı olanlarla görüştüğünde fes giymesi ve bunu beyan etmekten çekinmemesi bu tür bir mantığı ortaya koymaktadır. Anlaşılan o ki Batıya ve özellikle Fransız kültürüne olan bağlılık ve hayranlığı nedeniyle Osman Hamdi Bey, Fransa'da bulunduğu ve Fransızlarla ilişkide olduğu zamanlarda kendini onlardan ayıracak bir unsur olarak gördüğü fesi giymek yerine başı açık gezmeyi veya şapka giymeyi tercih etmiştir.

İlginç bir şekilde, Osman Hamdi Bey'in bu ayırımı hayatının sonuna kadar muhafaza ettiği dikkat çekmektedir. Elimizdeki fotoğraflara bakıldığında resmi bir konumda olduğunda fesi başında eksik etmediği, ama özel alanında bulunduğunda hemen hemen her zaman başı açık poz verdiği ortaya çıkmaktadır. Batı ile Doğu, Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu arasında gidip gelen kimliğinin bu ilginç ifadesine bir de oryantalist merakının bir sonucunda ve kendini resmettiği tablolarında kullanmak üzere giydiği Şark kıyafet ve başlıklarını da ekleyecek olursak, Osman Hamdi Bey'in karmaşık ve ilginç kişiliğinin üç veçhesini sadece başlık üzerinden okumak mümkün olacaktır.

Osman Hamdi'nin tablolarında fesle resmedilen kişilerin azlığı dikkat çekici olmakla birlikte gayet anlaşılır niteliktedir.

Olgun Osman Hamdi'nin üç değişik başlık tarzı: Fesli, başı açık ve Bedevi kıyafetinde, yakl. 1900-1905. İlk ikisi yazarın, sonuncusu Ferit Edgü koleksiyonu.



Osman Hamdi. Fesli Çocuk, 1882. Tuval üzerine yağlıboya, 51 x 41 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Tablolarının birçoğunda fes döneminin öncesine ait muğlak bir geçmişe ait sahneleri resmetmesi, güncel olduğu düşünülebilecek sahnelerde ise daha çok kadınları ön plana alması, nihayet portresini yapmış olduğu aile fertlerinin hepsinin alafranga kıyafetle ve iç mekânlarda görünmesi, fesin kullanımını ciddi bir şekilde azaltan somut unsurlardır. Bu anlamda, 1882 tarihinde yapmış olduğu ve zaten *Fesli Çocuk* olarak bilinegelen portreyle 1908 tarihli *Enver Paşa Portresi* dışında fes, Osman Hamdi Bey'in tablolarından hemen hemen hiç yer almayan bir kıyafet unsurudur.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi: Capitan'dan Edhem Paşa'ya, 11 Mayıs 1860; Dupré'den Edhem Paşa'ya, 18 Ekim 1861; 12 Aralık 1861), (Cezar, 1971: 103), (Cezar, 1995: 681).

FETHİYE [REY]. *1881-1964 yılları arasında yaşamış olan, Edhem Paşa'nın üçüncü oğlu Mustafa Mazlum'un büyük kızı.*

Fethiye Rey, yakl. 1955. Evin İlyasoğlu koleksiyonu.

Edhem Paşa'nın oğlu, Osman Hamdi'nin kardeşi Mustafa Mazlum (1851-1893) ile Fatma Saime'nin (1856-1940) en büyük çocuğu Fethiye — ya da tam adıyla Zeliha Fethiye — 1297 yılında, yani 1881 civarında doğmuştur. Babasını genç yaşta kaybeden Fethiye, 1896 yılına doğru Çankırı mutasarrıfı Abdullah Şefik Efendi'nin oğlu Ahmed Reşid (1870-1956) ile evlenmişti. Mülkiye mezunu ve mabeynde memur olan Reşid Bey ile Fethiye'nin dört çocuğu olmuştur: Fatma Samime (1898-1968), Mustafa Ekrem (1900-1959), İbrahim Cemal (1904-1985) ve Emine Semine (1908-1965). Reşid Bey'in muhtelif görevleri ve siyasî durumu neticesinde aile sık sık hareket hâlinde olmuştur. Kudüs mutasarrıflığında bulunmuş, ardından da Kâmil Paşa kabinesinde görev almış olan Reşid Bey'in Ocak 1913'teki Bab-ı Âli baskınından sonra hedefi olduğu İttihatçılardan kendini korumak için Paris'e gitmesiyle Fethiye ve çocukları da onu takip etmişler, ancak 1919'da İstanbul'a dönmüşlerdir.

Fethiye ile Reşid'in çocuklarından Mustafa Ekrem ile İbrahim Cemal, Ekrem Reşit ve Cemal Reşit [Rey] isimleriyle müzik çevrelerinde ünlenmiş, 1934'te ise bütün aile fertleri Rey soyadını almışlardır. Fethiye Rey hayatının sonuna kadar çocuklarıyla ve özellikle Cemal Reşit Rey'le yaşamış, 19 Mart 1964 günü vefat etmiştir. Mezarı Edirnekapı'dadır.

Kaynakça. (İlyasoğlu, 1997: ???), (Eldem E, 2008b: 21-22, 146).

FİKRET MUALLA [SAYGI]. *1903-1967 tarihleri arasında yaşamış ressam.* » **KAPLUMBAĞA TERBİYECİSİ**

FLORANSA. *Kuzey İtalya'da Toskana bölgesinin başkenti olan ve özellikle Rönesans'ta oynamış olduğu öncü rolün neticesinde birikmiş olan eser ve binalarıyla meşhur şehir; İtalyanca adıyla Firenze.* » **RESİM SANATI**

FOTOĞRAF. *Muhtelif teknikler sayesinde cisimlerin görüntüsünü ışık yardımıyla bir yüzeyin üzerine yansıtarak iz hâlinde sabitleme yöntemi.*

Osman Hamdi'yle fotoğraf ilişkisini birçok seviyede ele almak mümkündür. Bunların en bariz ve basit olanı, hayatı boyunca çektirmiş olduğu portrelerin incelenmesidir. Çok sık ve çok çeşitli şekillerde fotoğrafını çektirmiş birisi olduğundan bu tür portreleri listelemenin herhangi bir faydası olmayacağı kesindir. Bu alt başlık altında üzerinde duracağımız tek nokta, Osman Hamdi'nin bilinen en eski fotoğraflarının tespiti olacaktır. Bu açıdan üç fotoğraftan bahsetmek mümkündür. En eskisi gibi görünen ve bugün mevcut olmayan bir dagerreotipten alınmış olduğu anlaşılan fotoğrafta Osman Hamdi takriben on iki veya on üç yaşlarında, yanında yedi, sekiz yaşındaki kardeşi İsmail Galib ve adının Kemal olduğu bir fotoğraftaki ibareden belli olan ama akraba da olmadığı bilinen

on altı yaşlarında bir gençle birlikte görülmektedir. Fotoğraftaki çocukların yaşlarından bu ilk belgenin 1854 civarında çekilmiş olması gerekmektedir. Bundan birkaç sene sonra, muhtemelen 1856 yılında Osman Hamdi'yi on dört yaşlarında gösteren orijinal bir dagerreotip ise Ömer M. Koç koleksiyonunda bulunmaktadır. Bu erken döneme ait son görüntü ise Osman Hamdi'yi kardeşleri İsmail Galib ile Mustafa Mazlum ve yine Kemal isimli kişiyle beraber, muhtemelen Paris'e gittiği 1860 senesinden biraz evvel gösteren dagerreotipten aktarılmış bir fotoğraftır.

Osman Hamdi'nin fotoğrafla ilişkisinin daha ilginç bir boyutu, kendisinin fotoğraf çektiği durumların tespitiyle ilgilidir. Bu konudaki bilgilerimizin aslında gayet sınırlı olduğunu kabul etmemiz gerekir: Osman Hamdi'nin çekmiş olduğunu bildiğimiz fotoğrafların adedi bir düzineyi geçmemektedir. Bunların arasında bu bilginin açık bir şekilde kaydedildiği tek fotoğraf, kardeşi İsmail Galib'in kızı Azize'nin bebeklik fotoğrafıdır. Fotoğrafın arkasında yer alan ibare, şüpheye mahal bırakmayacak derecede açıktır: "Azizecik iki buçuk yaşında 1883. Amucam Hamdi Bey çıkarmışdır. Arnavudköy".

Osman Hamdi, yakl. 1856. Dagerreotip portre.
Ömer M. Koç koleksiyonu.

Bu tek örneğin dışında yazılı bir izi olmasa da Osman Hamdi'ye atfedilebilecek diğer fotoğraflar, Mayıs 1883'te Yervant Osgan ile birlikte Nemrut Dağı'na çıktığında çekilmiş bazı fotoğraflardır. Bu iki kişinin beraber yapmış oldukları seyahat boyunca çekilmiş fotoğrafların çoğunun kimin elinde çıktığı belli değilse de, Osgan Efendi'nin objektifin karşısında yer aldığı dört adet pozun Osman Hamdi tarafından çekilmiş olduğu kesindir. Bu fotoğraflarda belli bir estetik kaygı ve kompozisyon çabası gözlemlendiği de dikkat çekicidir. Bu kaygıyı Osman Hamdi'nin ressamlığına vererek — gerçi Yervant Osgan da heykeltraştı... — yerli halktan bazı tiplerin özellikle poz verdirilip biraz tablo gibi sahnelendiği birkaç fotoğrafın da Osman Hamdi'nin elinden çıkmış olabileceği akla gelmektedir.

Osman Hamdi ve fotoğraf konusunun son ve bir bakımdan da en ilginç boyutu, fotografik görüntüleri tablolarından bazılarını gerçekleştirmek için kullanmış olması meselesidir. Çok iyi bilindiği üzere, Osman Hamdi mekân ve insan resmederken genellikle model olarak bir fotoğraf kullanırdı. 1906

Soldan sağa: Osman Hamdi, İsmail Galib, Kemal, yakl. 1854. Dagerreotipten aktarılmış fotoğraf. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi'nin objektifinden Yervant Osgan, Nemrut Dağı, Mayıs 1883. 13 x 18 ve 18 x 13 cm. cam negatifler. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Fotoğraf Arşivi, env. 11173, 11213, 11178 ve 11203.

Bir grup silahlı Kürt, Nemrut Dağı civarı, Mayıs-Haziran 1883. 13 x 18 cm. cam negatif. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Fotoğraf Arşivi, env. 11254. Bu fotoğrafın Osman Hamdi tarafından çekilmiş olması mümkündür.

İki yaşlı Kürt, Nemrut Dağı civarı,
Mayıs-Haziran 1883.
18 x 13 cm. cam negatif.
İstanbul Arkeoloji Müzeleri Fotoğraf Arşivi, env. 11248.
Bu fotoğrafın Osman Hamdi tarafından
çekilmiş olması mümkündür.

yılında atölyesinde çekilmiş olan bir fotoğrafta da arkasındaki duvara iliştirilmiş bir dizi fotoğraf, bu yöntemin ressamın çalışmalarında ne kadar önemli bir yer tuttuğunu göstermeye yeterlidir. Günümüze kadar ulaşmış birçok fotoğraf ise bu durunu gayet somut bir şekilde örneklemeye imkân vermektedir. Mekân konusunda elimizdeki tek fotoğraf *Konuşan Hocalar* tablosunun dekorunu oluşturan Karaman'daki Hatuniye medresesiyle ilgiliyse de, başta Bursa'daki cami ve türbeler olma üzere Osmanlı ve İslam mimarî geçmişinden ilham alarak yapmış olduğu bütün tuvallerin aynı şekilde yapılmış olduğunu söylenek mümkündür.

Mekândan bağımsız olarak fotoğraf ile modellemenin en ilginç örnekleri tuvallerde yer alan figürler için gerçekleştirilenlerdir. Bunlarda seçmiş olduğu modele — bazen de kendisi — tabloda kullanılacak kıyafeti giymiş şekilde poz verdirilip fotoğraf çekilmekteydi. Bu tür örnekler mekân fotoğraflarından çok daha kalabalıktır. *Okuyan genç Emir* (1905) için oğlu Edhem'in fotoğrafları, *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1903, 1908) için kapıdaki dervişin pozunda kendi fotoğrafı, *Tespih Çeken Mümin* (1905) için kendi pozu, *Konuşan Hocalar* ve *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890) için kendinin kucağında bir kitap tutarken oturmuş fotoğrafı bunların tipik örnekleridir. Bunların sonuncusunun elimizdeki örneğinin kurşun kalemle karelenmiş olması bu fotoğrafların kullanımı konusunda ilginç bir ipucu vermektedir.

Bu fotoğrafların yanında bir de herhangi (bildiğimiz) bir resme doğrudan tekabül etmeyen ama o niyetle çekildikleri muhakkak olan bazı pozları hatırlatmak gerekir. Bunların bir tanesi, Osman Hamdi'nin ikinci karısı Marie/Naile'yi *Vazo Yerleştiren Kız* serisindeki pozlara biraz benzer bir halde, ellerinden bir tanbur tutar durumda göstermektedir. Benzer şekilde, Marie/Naile'nin tablolarına model oluşturabilmek maksadıyla çekildikleri anlaşılan birkaç fotografik portresi Osman Hamdi'nin yapmış olduğu bazı tablolara tıpatıp benzemese bile fo-

Osman Hamdi ilim kılığında, yakl. 1890. Yazarın koleksiyonu. Bu poz, *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890), *Konuşan Hocalar* (t.y.) ve *Keskin Kılıç* (1908) isimli tuvallerde kullanılmıştır.

Osman Hamdi'nin ikinci karısı Marie/Naile'nin tanburlu pozu, yakl. 1880. Yazarın koleksiyonu.

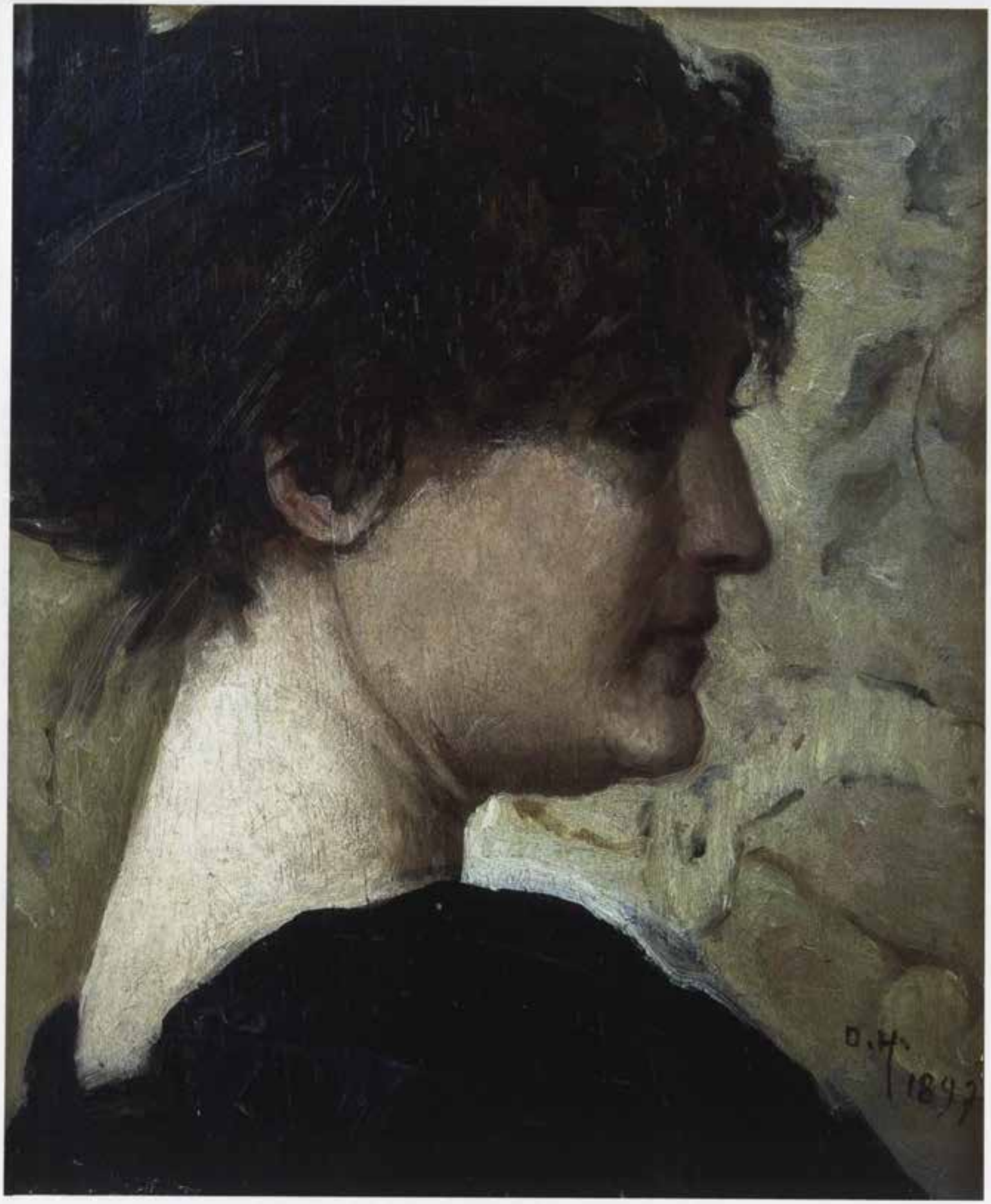
Osman Hamdi'nin ikinci karısı Marie/Naile'nin değişik pozları, yakl. 1890-1900. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi,
Naile Hanım Portresi, 1897.
Tuval üzerine yağlıboya,
14 x 13 cm.
Özel koleksiyon.

toğraf ile tuval arasındaki sıkı ilişkinin varlığını göstermeye yeterlidir.

Bu fotoğraflarla ilgili akla gelebilecek bir soru, kimin tarafından çekilmiş olduklarıdır. Hem poz veren kişilerin kendine yakınlığı, hem tablolarda kullanılması mevzubahis olan görüntülerin seçiminin ressama bağlı olduğunu düşünülürse, Osman Hamdi'nin bunu kendisi yapmış olacağı akla yakın gelmektedir. Bu fotoğrafların birkaçının kartona bile yapıştırılmamış albümin kâğıdında olması, diğerlerinin üzerinde ise herhangi bir fotoğrafçı stüdyosu adı bulunmaması bu varsayımı kuvvetlendirmektedir. Dolayısıyla kesin olmamakla beraber, bu fotoğrafların büyük çoğunluğunun, özellikle de aile fertlerinin yer aldığı pozların Osman Hamdi'nin kendisi tarafından çekilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Tabii bunu kendi poz verdiği fotoğraflar için söyleyemeyeceğimize göre, bu örneklerin profesyonel bir fotoğrafçı tarafından, muhtemelen de *Elbise-i Osmaniye* albümünün 1873'teki hazırlıklarından beri Osman Hamdi'nin iyi tanıdığı, aile fotoğraflarının da çoğunu çekmiş olduğu Pascal Sébah (1823-1886) veya halefleri tarafından çekilmiş olduklarını ileri sürmek mümkündür.

Nasıl ki Osman Hamdi'nin tablolarının kurgulanmasında fotoğrafın büyük önemi olmuşsa, tamamlanmış tabloların tanıtılmasında da fotoğrafçılığın oynamış olduğu önemli rolü unutmamak gerekir. Osman Hamdi'nin tablolarının büyük bir kısmının fotoğraflanmış oldukları bilinmekte, bu fotoğraf-



Osman Hamdi, *Naile Hanım Portresi*, 1897. Tuval üzerine yağlıboya, 15 x 12,5 cm. Cengiz Çetindoğan koleksiyonu.

Ressam Çalışırken, Madame Barbier'ye ithaflı, 1880.

Ab-ı Hayat Çeşmesi, 1904. Faruk Sarç koleksiyonu.

Okuyan Genç Emir, 1905. Faruk Sarç koleksiyonu.

Kaplumbağalı Adam, 1906. Faruk Sarç koleksiyonu.

ların birçok örneği günümüze kadar gelmiştir. Bunların bazılarının ressamın kendisi tarafından imzalanarak ithaf edilmesi de muhtelif kullanım alanlarından birine iyi bir örnek teşkil etmektedir Fotoğraflanan Osman Hamdi tuvalleri arasında özellikle önemi vurgulanması gerekenler, Sébah fotoğraf stüdyosu tarafından çekilenlerdir. Önemli bir kısmı bugün İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivinde korunmakta olan bu fotoğrafların cam negatifleri bugün mevcut olmayan bazı tabloların tespitini mümkün kılmış olan son derecede kıymetli bir kaynaktır.

Kaynakça. (Demirsar, 1989: 24-25), (Cezar, 1995: 350-371), (Öztuncay, 2000: 14-17).

FRANSIZ AKADEMİSİ.

(Ktabeler ve Edebiyat Akademisi, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) Fransa Enstitüsü'nü (Institut de France) oluşturan beş akademinin 1663'te kurulup Eskiçağ, Ortaçağ ve Klasik Çağ medeniyetleriyle Avrupa dışındaki medeniyetlere ait anıt, belge, dil ve kültürlerini bilimsel olarak incelemeye hasrolanı.

Fransa'nın arkeoloji konusundaki bu en prestijli kurumuyla Osman Hamdi Bey'in ilk resmi ilişkisi, 1887'de Sayda lahitlerinin keşfinden sonra bu konudaki raporunun Akademi'nin Temmuz oturumunda Ernest Renan adına Georges Perrot'nun okunmasıyla başlamıştır. Bu tarihten sonra Fransa'da giderek tanınmaya başlayan Osman Hamdi, Akademi'yle muntazam ilişkiler oluşturmaya başlamıştır.

Bu ilişkiler bir neticesi olarak, ama diğer taraftan da başta dönemin Fransız sefiri Montebello Kontu'nun da bilinçli desteğiyle, Osman Hamdi Bey'in Akademi'ye resmen kabulü için ilk girişimlerde bulunulmuştur. Yabancı bir bilim insanı olarak Osman Hamdi'ye uygun olabilecek en prestijli gelişme "muhabir üye" (*membre correspondant*) olarak seçilmesi olacaktı. Bu konudaki başlıca destekçisi, Louvre Müzesi Şark Eserleri sorumlusu Léon Heuzey idi. 23 Aralık 1893'te Heuzey'nin Osman Hamdi'ye mektubunda bu meseleyi Akademi'de oylatmaya çalışacağını haber vermişti. Gerçekten de 29 Aralık 1893 tarihli oturumunda Akademi üç yabancı muhabir kadrosu için seçim yapılmış, nihayetinde Viyana Üniversitesi'nden Prof. Comparz, Cenevre Üniversitesi'nden Prof. Naville, İstanbul'daki Müze-i Hümayun'dan da Osman Hamdi Bey seçilmişti. Bu büyük onurun haberini Osman Hamdi'ye gene Heuzey verecekti: 25 Ocak 1894 tarihli mektu-

Fransız Akademisi'nin Osman Hamdi'nin Müze-i Hümayun müdürlüğündeki yirmi beşinci yılı anısına kendisine yolladığı madalya, 1906. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

"Atufetlü Hamdi Beyefendi hazretlerinin Müze-i Hümayun'a yirmi beşinci sene-i tayinleri vesilesiyle Fransa Sanayi-i Nefise Akademisi tarafından ita edilen madalyanın iki cebhesi".
Ahmed İhsan [Tokgöz], "Hamdi Beyefendi Hazretleri", *Servet-i Fünun*, 32/813 (9 Teşrin-i Sani 1322 / 22 Kasım 1906), s. 101.

bunda kendisini tebrik ederken, oylamanın ne kadar ezici bir çoğunlukla onun lehine geliştiğinin de altını çiziyordu.

Bu ilişkilerinin niteliğini belki de en iyi anlatan olay, Akademi'nin Müze-i Hümayun'un müdürlüğündeki yirmi beşinci senesine tekabül eden 1906 senesinde Osman Hamdi Bey'in geçmiş hizmetleri ve bilimsel katkılarından dolayı bir madalya bastırmış olmasıdır. Bu önemli iltifattan dönemin önemli gazetecilerinden Ahmed İhsan da etkilenmiş, Osman Hamdi ile yapmış olduğu bir röportajda bu madalyanın görüntüsüne yer vermişti. Osman Hamdi Bey'in kendisi de bu onurdan dolayı duyduğu şükranı ifade eden bir mektubu Akademi'ye yollamış, söz konusu mektup da 31 Ağustos 1906 tarihli oturumda hazır bulunanlara Georges Perrot tarafından okunmuştu.

1909 yılında ise Osman Hamdi Bey, muhtemelen Oxford'da kendisine verilen fahri doktora unvanını aldıktan sonra uğradığı Paris'te yıllardır temasta olup da bir türlü ziyaret edemediği Akademi'nin 10 Eylül tarihli oturumuna katılabilmiştir.

Kaynakça. (*Journal des débats*, 10 Temmuz 1887: 3), (Hamdi, 1887a), (Osman Hamdi Arşivi, Heuzey'den Hamdi'ye, 23 Aralık 1893), (Osman Hamdi Arşivi, Heuzey'den Hamdi'ye, 25 Ocak 1894), (*Journal des débats*, 30 Aralık 1893: 3), (Tokgöz, 1906a: 101), (*Journal des débats*, 2 Eylül 1906: 3), (*Journal des débats*, 12 Eylül 1909: 2), (Metzger, 1990: 93-94), (Eldem E, 2004a: 144-145).

FRANSIZCA. *Hint-Avrupa dilleri ailesinden, Latinceden türemiş olan Batı Roman dillerinden biri; başta Fransa ve Fransa'nın eski sömürgelerinde konuşulan, on dokuzuncu yüzyılda bütün dünyada en çok konuşulan uluslararası dil.* » **DİL**

Fransa Enstitüsü Kitabeler ve Edebiyat Akademisi'nin ebedi kâtibi Henri Wallon'dan Osman Hamdi'ye Théodore Reinach ile birlikte hazırladığı *Une nécropole royale à Sidon* isimli eser için teşekkür eden mektubu, 9 Mayıs 1892. Yazarın koleksiyonu.

Institut de France.

Académie des Inscriptions et belles-lettres.

Paris, le 9 Mai 1892.

M. le Secrétaire perpétuel de l'Académie
à M. Hamdy-Bey, Directeur du Musée Impérial
de Constantinople.

Excellence,

L'Académie a reçu la 5me livraison du grand ouvrage que vous publiez avec la collaboration de M. Théodore Reinach, et qui est intitulé : Une Nécropole royale à Sidon.

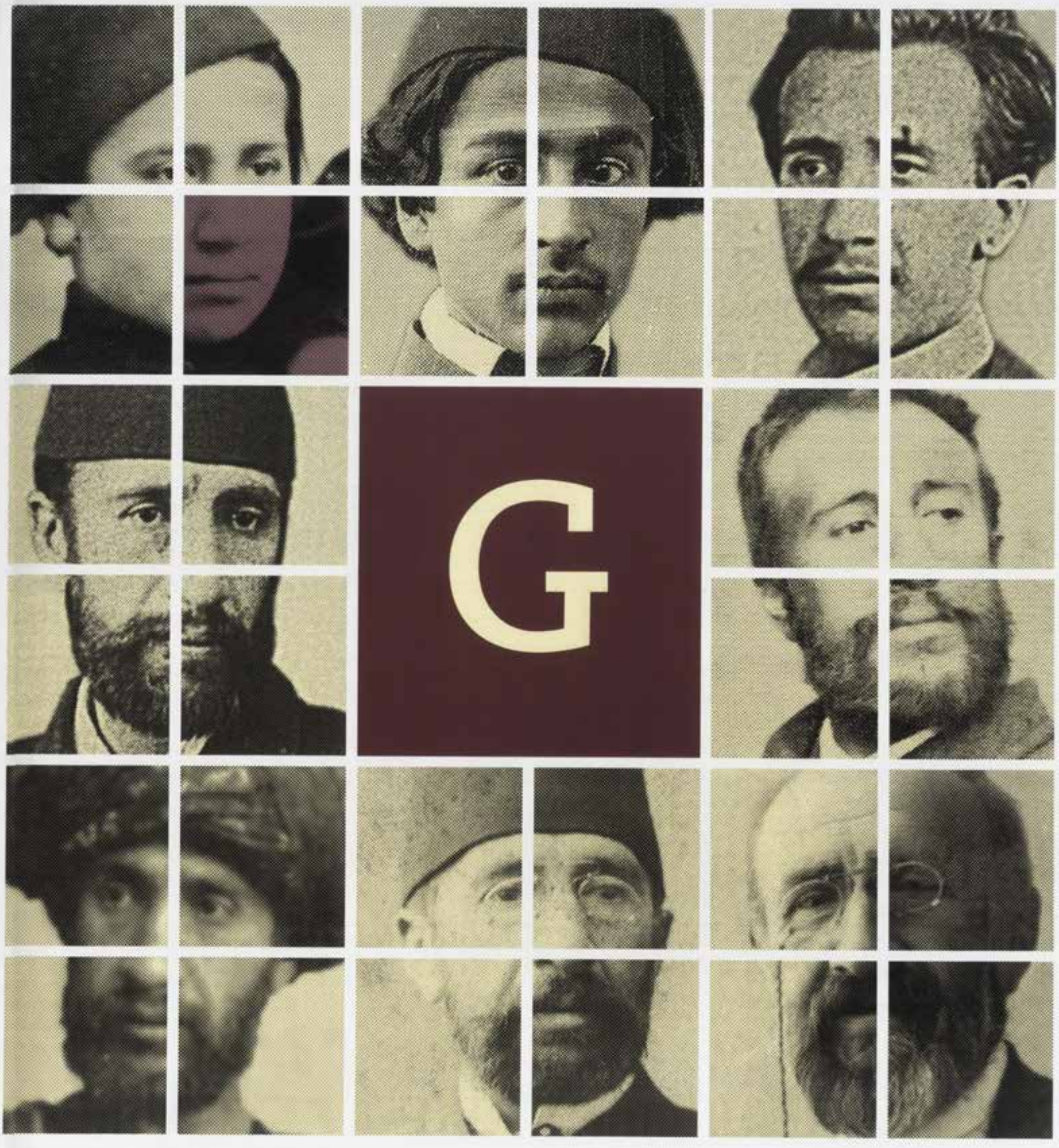
Votre confrère, M. Heuzey, a présenté avec les plus grands éloges votre ouvrage, et je ne saurais mieux faire que de transcrire ici les conclusions

de son rapport : « C'est assurément un [illegible] honneur et un avantage scientifique pour notre pays qu'une publication de cette importance paraisse dans notre langue, avec la collaboration d'un archéologue français et avec tout le développement d'art que pouvait y apporter la librairie parisienne. »

L'Académie a ordonné le dépôt de votre magnifique publication à la bibliothèque de l'Institut, et elle me charge de vous transmettre ses remerciements.

Veuillez, Excellence, agréer l'assurance de ma haute considération.

H. Wallon


G

GALİBE [OKYAR]. *1898-1981 yılları arasında yaşamış olan ve Edhem Paşa'nın torunu Azize'nin [Eldem] kızı; İttihatçı ve Cumhuriyet siyasetçilerinden Ali Fethi Okyar'ın karısı.*

Edhem Paşa'nın ikinci oğlu İsmail Galib'in (1847-1895) kızı Azize (1880-1957), 1897 yılında Hariciye Nezaretinde memur İsmail Hakkı ile evlenmiş, ertesi sene 3 Mart 1898 günü ilk çocukları Fatma Galibe dünyaya gelmişti. Galibe nispeten genç yaşta, 1916'da İttihat ve Terakki grubunun ileri gelenlerinden, Ekim 1913'ten beri Sofya'da sefir olan Ali Fethi Bey'le [Okyar] (1880-1943) evlenmiştir. Galibe ile Ali Fethi Bey'in iki çocuğu

Galibe üç yaşında, 16 Şubat 1901. Yazarın koleksiyonu.

Galibe, Ali Fethi Bey'le evlendiği yıl, Sofya, Temmuz 1916. Osman Hamdi'nin karısı Marie/Naile'ye ithaflı fotoğraf. Yazarın koleksiyonu.

olmuştur: Osman Okyar (1917-2002) ve önce Muharrem Nuri Birgi'yle (1907-1986), ardından da Sami Kırdar (1909-1964) ile evlenen Nermin Okyar [Kırdar].

Kaynakça. (Eldem E, 2008b: 16, 21, 23-24).

GALIPAUX, FÉLIX. *1860-1931 yılları arasında yaşamış olan Fransız aktör.*

Osman Hamdi'nin evrakı arasında bulunan bir kartpostal, dönemin meşhur Fransız aktörlerinden Félix Galipaux tarafından kendine yollanmıştı. 13 Şubat 1907 tarihinde Paris'ten postalanan kartpostalin ön yüzünde Galipaux'nun fotoğrafı yer almaktaydı. Yazı kısmında ise "Beni hâlâ hatırladığını umduğum zarif ve unutmadığım aileye en içten hatıramla" ifadesiyle aktörün imzası yer alıyordu.

Gayet kabiliyetli bir komik tiyatro aktörü olan Galipaux, aynı zamanda iyi bir kemancı ve başarılı bir yazardı. *Galipettes* (*Taklalar*) ile *Monologues et récits* (*Monologlar ve Hikâyeler*) adlı kitaplarında tiyatro dünyasını anlatmıştı Sinemanın icadıyla birlikte de kendini yenilemiş, *Liselinin İlk Sigarası* (1902), *Paris'ten Monte-Carlo'ya* (1905), *Tiki Olan Bey* (1911) ve *Gorgibus ile Sganarelle* (1912) isimli filmlerde oynamıştı.

Félix Galipaux'nun Osman Hamdi'ye kartpostalı, 13 Şubat 1907. Yazarın koleksiyonu.

Galipaux'nun Osman Hamdi'yle nasıl ve nerede tanıştığını kesin olarak bilmemekle beraber, kendisi 1889'dan beri ülke dışına çıkamadığına göre tanışmanın İstanbul'da olmuş olduğu kesin gibidir. Bu da Osman Hamdi'nin İstanbul'a gelen ve belirli bir mevkide olan yabancıların sıkça ziyaret ettikleri "ilginç" bir kişilik olduğunu teyit etmektedir.

GARDEY, LOUIS. *Sultan Abdülmecid döneminde İstanbul'a yerleşip sarayda Fransızca hocalığı yapmış olan Fransız eğitimci.*

Louis Gardey'yi Osman Hamdi'nin hayatı açısından önemli kılan başlıca olgu, 1860'da babası Edhem Paşa tarafından Paris'e okumaya yollandığında İstanbul'dan Paris'e kadar kendisine eşlik etmek için Gardey'nin seçilmiş olmasıdır. Böylece İstanbul'dan Louis Gardey ile Osman Hamdi 27 veya 28 Mart 1860 günü vapurla beraber hareket etmişler, Marsilya üzerinden 11 Nisan 1860 günü Paris'e varmışlardı. Yolculuklarını Atina, Napoli ve Roma'ya uğrayarak yapmışlar, Gardey de bu yerleri Osman Hamdi'ye gezdirerek eğitimine katkı da bulunmak istemişti. Atina'da Akropol'ü, Roma'da Kapitol ve Kolize'yi ziyaret etmişler, hatta burada Paskalya esnasında, daha doğrusu Kutsal Cuma'nın arifesinde bulunduklarından, Vatikan'daki San Pietro kilisesine gidip Papa Pius IX'un sembolik olarak havarilerin ayaklarını yıkama merasimine tanık olmuşlardı.

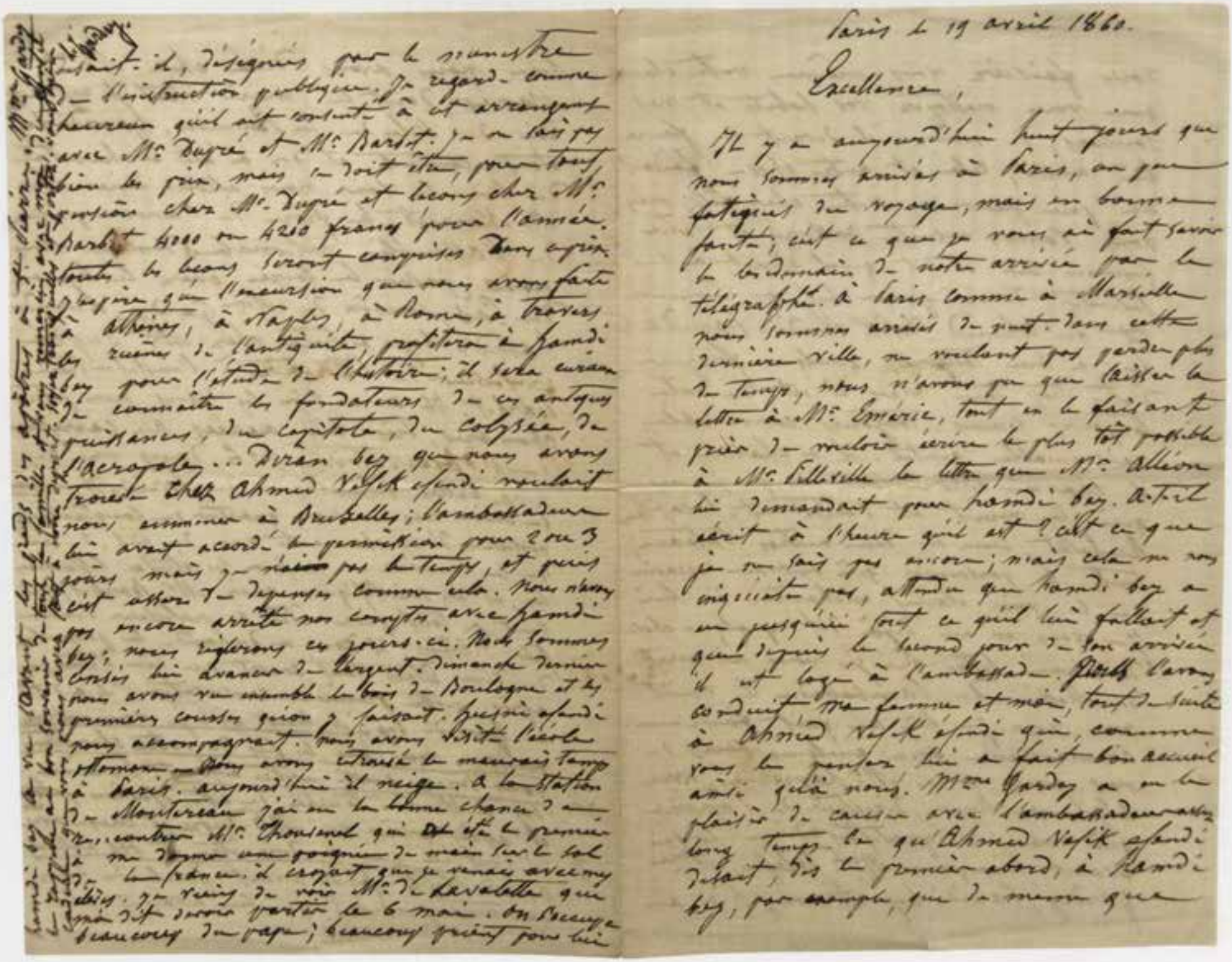
Edhem Paşa'nın oğlunu Louis Gardey'ye emanet etmiş olması basit bir tesadüf değildi. Bu iki adam aslında bir müddet sarayda beraber çalışmışlar, ikisi de başta Abdülmecid'in kendisi olmak üzere, hanedan mensuplarına ders vermişlerdi. Özellikle Abdülmecid'in büyük oğlu Murad Efendi'nin — geleceğin V. Murad'ı — önce Edhem Paşa'dan, sonra da Kâmil Paşa'yla Louis Gardey'den ders aldığı bazı kaynaklarda belirtilmektedir. Gardey'nin eğitimci kariyerinin en somut işareti, 1864'te yayımlamış olduğu *Alfabe. Mükemmel bir Telaffuz ve Okuma Dersi* (*Alphabet. Cours complet de prononciation et de lecture, mis en ordre par L. Gardey*) isimli bir kiyap yayımlamış olmasıdır. Kitabın ithafıysa kariyerinin bir özeti gibiydi: "Büyük, küçük, şehzade, paşa, bey, halk çocuğu, vazifelerimin gerçekleşmesinde beni daima sevgi dolu ilgileriyle desteklemiş olan bütün öğrencilerime kalıcı anılarımla en iyi dileklerimin ifadesi".

Gardey Fransa'da hukuk okumuş ve bir müddet hocalık yaptıktan sonra Osmanlı İmparatoluğu'na geçmiş, orada

otuz seneye yakın çalıştıktan sonra İstanbul'a yerleşmişti. Gardey sadece sarayda görev almamıştı; Mühendishane'de Fransızca muallimliği yapmış olduğuna dair belgeler mevcuttur. Nişan-ı İftihar, dördüncü dereceden Mecidî nişanı ve Fransız *Légion d'honneur*'üne sahip olan Gardey bir de Sultan Abdülaziz döneminde padişahın 1864'te Mısır'a yapmış olduğu seyahate iştirak etmiş, hatta bu tecrübesini ertesi sene kitap hâline getirmişti: *Voyage du sultan Abd-ul-Aziz de Stamboul au Caire, par L. Gardey* (*Sultan Abdülaziz'in İstanbul'dan Kahire'ye Seyahati*).

Bu kitaptan bir pasajda Kahire'den dönüşünü anlatırken, İstanbul'da Mahmud Paşa civarından geçerken Edhem Paşa'nın konağına uğrayışını anlatmakta, bu vesileyle de paşayla olan tanışıklığının sanıldığından da eskisine dayandığını anlamak mümkün olmaktadır. Edhem Paşa'nın şahsiyeti ve çevresiyle ilgili ilginç bir tanıklık niteliğindeki bu anlatımı olduğu gibi aktaralım:

> [Kapalıçarşı'nın] ana kapısından Mahmud Paşa caddesine girdiğimizde sıkıntılar tekrar baş gösterdi. Gelip geçenler burada o kadar yer kaplıyor ki, size yer kalmıyor. Yokuşun ortasında bulunan hamamın yakınında büyük bir kapının iki kanadını açık bulduk. Burası, üç nezareti (Ticaret ile Ziraat, Nafıa ve Maarif) akıllı ve faal bir şekilde yönetmiş olan ve Paris'te 1833'teki ilk Osmanlı öğrencilerimizden biri olan Edhem Paşa'nın konağı! O mutlu günlerde vaktimizi sırasıyla St Marc-Girardin, Jules Simon, Dumas, Pouillet, Lherminier, Michelet, Bugnet, Orfila, Arago, Gay-Lussac, Molé, Guizot, Thiers, Odilon-Barrot, Berryer, Lamartine, Beauvalet, Régnier, Amal, Alcide Touzez, Nourri, Dupré,

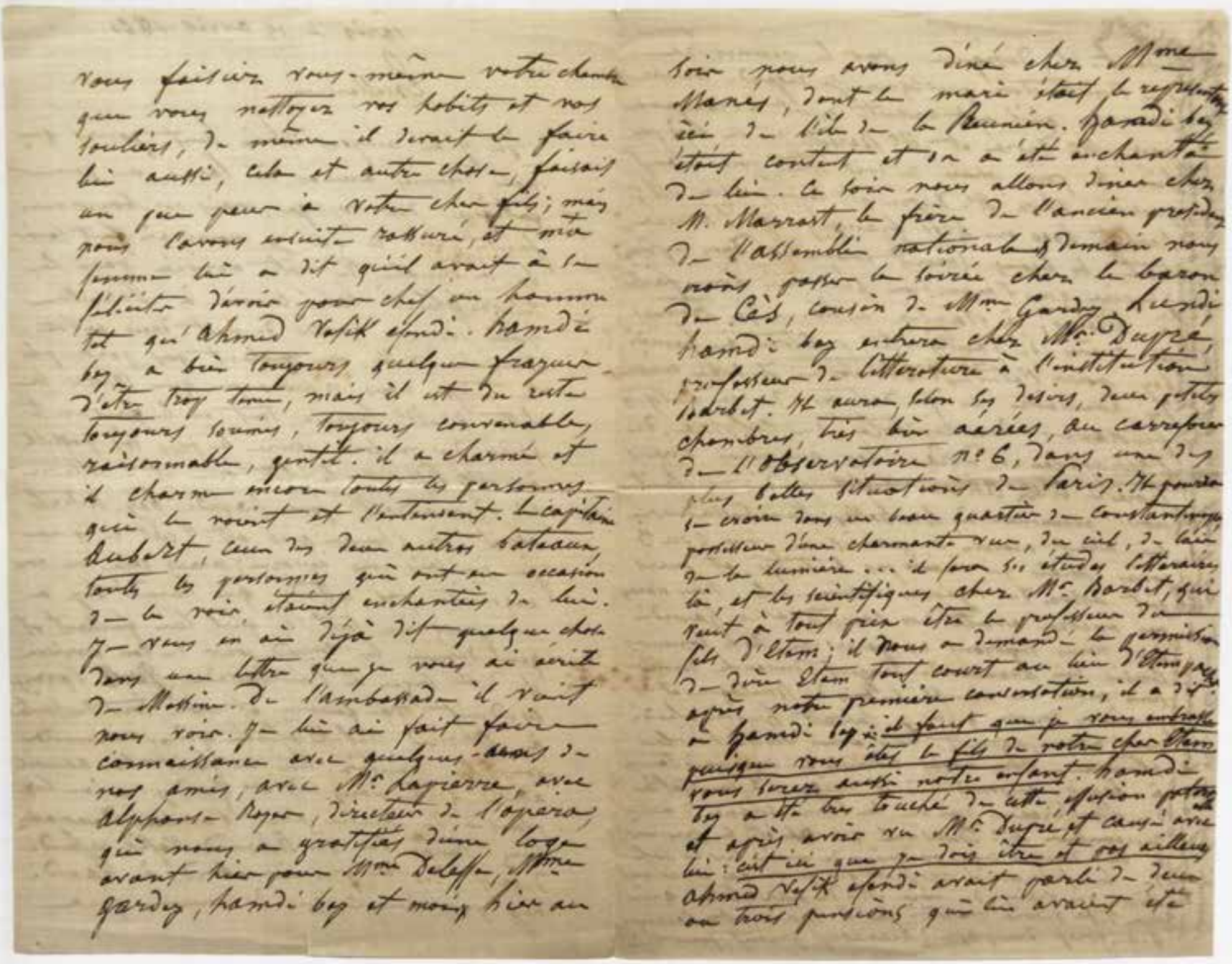


Louis Gardey'nin Edhem Paşa'ya Paris'te ilk mektubu, 19 Nisan 1860. Yazarın koleksiyonu.

fi tarihinde Bonaparte tarafından alkışlanmış olan Mademoiselle Mars ile Mademoiselle Georges'u dinlemekle geçirebiliyorduk! Işıl ışıl ve hareketli olan avluya girdik. Nazırın çocuklarının aklına daveti noktalamak için açık havada, biri bir kadını oynayan üç baş aktörle bir *Türk Düğünü* piyesi sahnelemek gelmiş. Gösteri bedave ve isteyene açıktı. Biz de paşanın yanında yerimizi aldık; kendisi balkonda birkaç arkadaşıyla sohbet ediyor, böylece kendisini Türkiye'nin en bilgili ve en ciddi adamlarından biri yapan çalışma tutkusuna bir mola vermiş oluyordu. Bir taraftan nazik ve müşfik bir misafirperverliğin ikramlarını tadarken, diğer taraftan biz de kahkalarımızı seyircilerinkine katarak akşam başımıza gelenleri anlattık. Gitmeye karar verdiğimizde paşa kavaslarından birine bizi sağ salim gideceğimiz yere kadar eşlik etmesini emretti.

Kısacası anlaşılan o ki Gardey Edhem Paşa'yı daha 1830'larda Paris'te genç bir öğrenci olarak Barbet Okuluna gittiği günlerde tanımış, Fransızca hocası olmuş, çok sonra da İstanbul'da sarayda meslektaşı olmuştu. Bu kadar eskiye dayanan bir ilişkiye dayanarak Edhem Paşa'nın oğlunu Fransa yolculuğunda Gardey'ye emanet etmesi gayet tabiiydi. Zaten Gardey de oradaki görevini yerine getirip Osman Hamdi'yi sefir Ahmed Vefik Efendi'ye, eğitimci Ernest Dupré'ye ve kendi gibi Edhem Paşa'yı çocukluğundan beri tanıyan Jean-François Barbet'ye teslim ettikten sonra İstanbul'a dönmüştü.

Kaynakça. (BOA, A}.AMD. 74/66, 17 Cemaziyülevvel 1273/13 Ocak 1857; A.DVN. 120/14, 20 Cemaziyülevvel 1273/16 Ocak 1857; A.MKT.MHM 315/65, 22 Cemaziyülevvel 1281/23 Ekim 1864), (Osman Hamdi Arşivi, Gardey'den Edhem Paşa'ya, 19 Nisan 1860, 28 Nisan 1860), (Gardey, 1864), (Gardey, 1865), (Levantins, 1868).



GAULIS, GEORGES. *1865-1912 yılları arasında yaşamış ve 1896'dan ölümüne kadar İstanbul'a yerleşmiş olan Fransız gazeteci ve yazar.*

Yirmi seneye yakın İstanbul'da yaşamış olan Georges Gaulis isimli Fransız gazetecinin çoğu yabancı gibi Osman Hamdi'yi ve çevresini iyi tanıdığı anlaşılmaktadır. Ölümü üzerine kaleme aldığı ve 27 Şubat tarihli *Journal des débats* gazetesinin ilk sayfasında yer almış olan yazı, Osman Hamdi'nin şahsiyetiyle ilgili mevcut tanıklıkların arasında hoş bir yer tutmaktadır:

> Fransa en iyi Türk dostunu kaybetti. Bunu kimseyi gücendirmeden söylemek mümkün zira bütün Türk dostlarımız Hamdi Bey'i çok sevdikleri bir geleneğin en önde gelen temsilcisi ve en sadık bekçisi olarak görürlerdi.
>
> Hamdi Bey çok sevimli ve özgün bir şahsiyetti. Abdülhamid'in saltanatının başında sadrazam olmuş olan Edhem Paşa'nın oğlu olarak gayet asil bir şahıstı. Kendisi de Abdülaziz'in sefir teşrifatçısı ve İmparatorluğun ilk balalarından biri olmuştu. Dolayısıyla Osmanlı "kremasının" tepesinde olmuş, ardında da Düyun-ı Umumiye İdaresi nezdinde Türkiyle temsilciliğini üstlenmişti. Ama bunlar bu kişiliğin sadece bir veçhesidir; Hamdi Bey bir yüksek bürokrat veya finansçıdan çok bir arkeolog ve bir sanatçı olarak meşhur kalacaktır. Abdülhamid'in son senelerinde eski sarayın duvarına yaslanmış olarak kendi inşa ettirdiği İstanbul Müzesi olan büyük binayı ve içindeki harikaları gösterip şöyle diyebiliyordu: "İşte Padişah Efendimiz hazretlerinin saltanatının tek eseri; onu ben gerçekleştirdim". Övünmekte haklıydı. Hamdi Bey'in ömrünün bu hayalini gerçekleştirebilmek için ne kadar mütemadi bir gayret, ne belalara karşı ve ne cesaretle uğraştığını bilince bu meşru gururu ancak saygıyla karşılamak mümkündü. Padişah arkeolojiden hiç anlamazdı, herhangi bir sanatçılığı da yoktu. Hamdi Bey'in Küçük Asya'daki ilk kazılarından sonra artık payitahttan ayrılmasına yasak koymuş, Müze-i Hümayun müdürü de keşifleri ancak rivayet yoluyla öğrenebiliyordu. Sıkça yersiz bir şekilde kendisine değeri methedilen tonlarca eski taşları İstanbul'a getirtiyordu. Hatta bir keresinde padişah, müzeye girmesine izin verip vermeyeceğine karar vermek için bir evin yarısı boyundaki bir lahdin Yıldız tepesine kadar kendisine getirilmesini istemişti.
>
> Hamdi tek başına dünyada tek olan Sayda lahit koleksiyonunu oluşturmayı başarmıştır. O zamandan beri de artık işini devam ettirebilecek bir çalışma arkadaşlarından oluşan bir ekip kurmuştu. Bu ekibin başında kendi kardeşi ve seçkin bir nümizmat ve birçok bilim dalında uzman olan ve geçen sene gayet sempatik bir şehremini olarak görev yapmış olan Halil Bey bulunuyor. Aralarında bir de mimar ve arkeolog olan Hamdi'nin oğlu Edhem ile Macridi Bey gibi gayet üstün uzmanlar bulunuyor. Hamdi tam da hürriyetine kavuşmuş Küçük Asya'nın topraklarını araştırtmaya karar verdiği bir anda öldü; on sekiz aydır biraz gayret, para ve koruyucu kanunlar sayesinde sevgili müzesinin vitrinlerini dolduracak olan İyonya'nın tükenmez zenginlikleriyle ilgili hayal kurup duruyordu.
>
> 1908 ihtilali kendisini sevince boğmuştu. Günler boyunca o kadar çok Fransıza misafirperverlik etmiş olan Boğaz'da Kuruçeşme'deki eski ve hoş yalısı bayram havasındaydı. Ağustosun ilk günlerinde İstanbul'da ve Beşiktaş'ta iki defa halk kalabalığı tarafından tanınarak alkışlanmıştı ve insanlar ellerine öpmek için başına üşüşmüşlerdi. Halbuki hiç de popüler olmak gibi bir derdi yoktu ve yeni Kanun-ı Esasi'nin kendisine verebileceği onurların hiç de peşinde değildi. Ama insanlar onda istibdat altında hiçbir zaman boyun eğmemiş olan eski ve katıksız liberali ve ifade açıklıkları ya da davranışlarının serbestisi nedeniyle padişahın üzerlerine gitmeye cesaret edemediği üç-dört Türkten birini görüyordu. Hamid'in polisi bu seviyedeki bir vatanperverlik ve kişilik sahibi adamlara dokunamıyordu.
>
> "Batignolles'lu bir Türküm" demeyi severdi. Gerçekten de bizden olduğu kadar da Boğazlı da sayılırdı. Fi tarihinde Boulanger'nin atölyesinden geçmiş ve oradan epey güçlü bir resim mahareti kazanmıştı; ama asıl edindiği biraz Bohem, biraz Paris sokaklarına has bir tarz, kısacası çok esprili bir karakter ve Parislilik havasıydı. Ama bu onu daha az Türk yapmıyordu: Parlak cilası ve meziyetlerinin altında ırkının en güzel özelliklerini yakalamak mümkündü.
>
> Onun kalabalık arkadaş çevresini oluşturan bizler için artık İstanbul en hoş özelliklerinden birini kaybetmiştir. Boğaz'daki yalısının ve sohbetinin hoşluğuyla bu faal ve zeki feylosofun denize nazır ve güllerin arasında misafirlerini ağırladığı o İzmit Körfezi'ndeki evinin artık kapalı olacağını bilmek ne kadar üzücü bir his.

Kaynakça. (Gaulis, 1910), (Güven, 2005).

GAZAY, ALPHONSE. *1838'de doğmuş, 1880'den itibaren çok uzun seneler İstanbul'da Fransa konsolosu olarak görevde bulunmuş olan diplomat.*

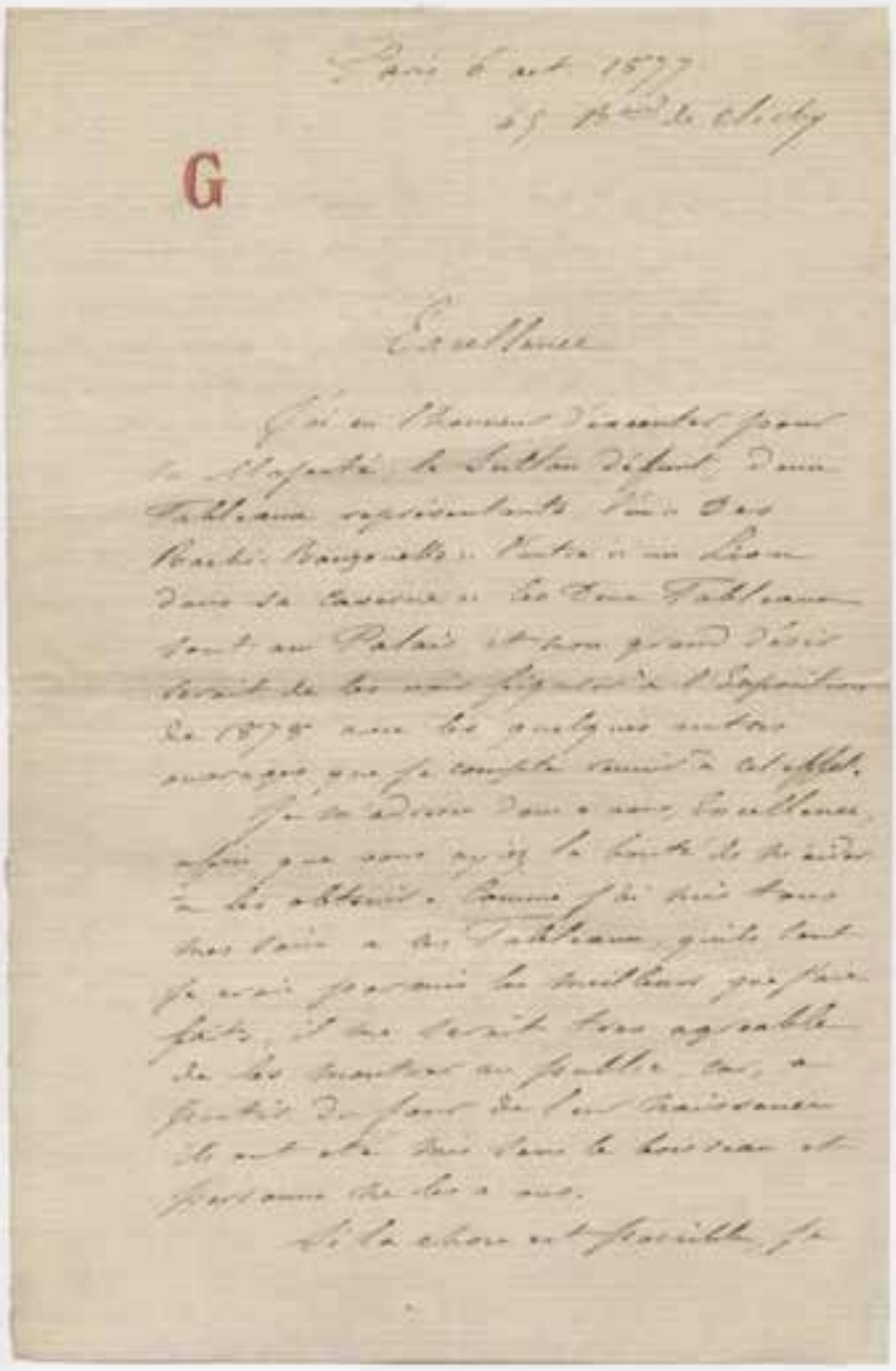
Alphonse Gazay hukuk okuduktan sonra 1867'de Hindistan'da Karikal'de ve 1869'da Senegal'de Gorée'de savcı olarak görev yapmış, ardından da 1870'de Fort-de France'da hakim, 1871'de Pointe-à-Pitre'de savcı yardımcısı olduktan sonra 1873-1876 yılları arasında İskenderiye'de konsolos olmuştur. 1879'da Venedik konsolosluğundan sonra 1880'de İstanbul'a tayin edilmiş, burada birinci sınıf konsolos ve sonunda başkonsolos mevkiine yükseltilmiştir. Gazay'nin Osman Hamdi'yle dostluğunun niteliği ve kökeni konusunda hiçbir bilgimiz olmamakla beraber, kuzeni Tevfik'in kızı Tevfika'nın (1871-?) Ocak 1882 tarihli bir portresinin bu zata ithaf edilmiş olması aralarında ciddi bir samimiyet derecesi olduğunu gösteren ilginç bir işarettir. Aslında Osman Hamdi'nin kendi ailesinden bir kişinin portresini aile dışından birine ithaf edip (muhtemelen) hediye etmesi başka bir örneğine rastlanmayan şaşırtıcı bir davranış olduğunu da

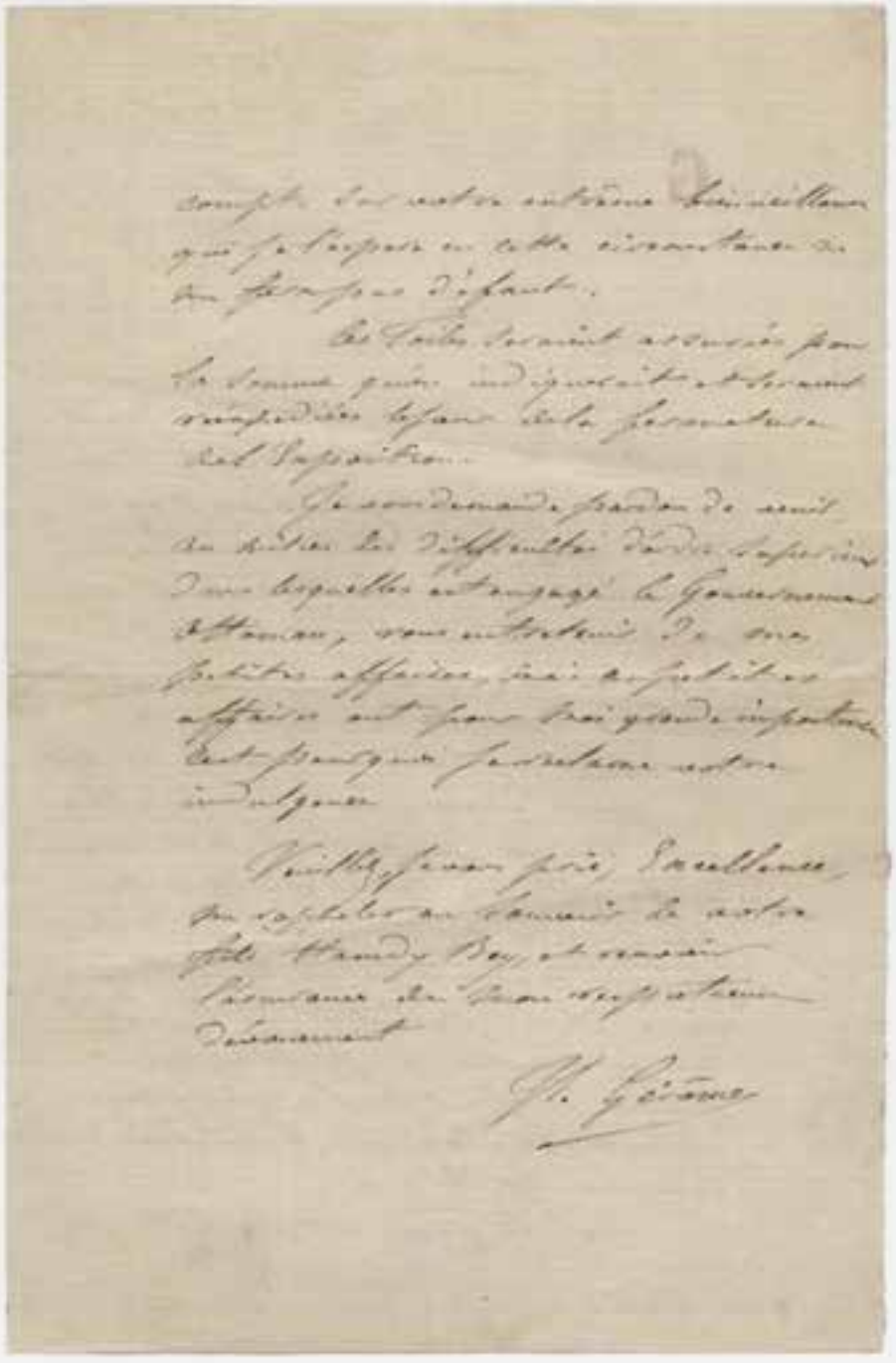
kabul etmek gerekir. Ne var ki bu konuda başka bir bilgi ortaya çıkmadığı müddetçe bu meseleyi bu hâliyle bırakmak gerekecektir.

Kaynakça. (Annuaire oriental, 1881: 13), (Annuaire oriental, 1883: 19), (Annuaire oriental, 1885: 21), (Annuaire oriental, 1889-1890: 25), (Annuaire oriental, 1893-1894: 78), (Annuaire oriental, 1896: 89), (Gaulis, 1905), (Gaulis, 1913), (Carlier, 2006: 3).

GEBZE. *İstanbul vilayetinin Doğu yakasında bulunan kazası.* » **ESKİHİSAR**

GÉRÔME, JEAN-LÉON. *1824-1904 yılları arasında yaşamış olan akademik ve oryantalist tarzın en önemli takipçilerinden Fransız ressam.* Vesoul'da doğan Gérôme, 1841'de Paris'e gelmiş ve Paul Delaroche'un öğrencisi olarak resim eğitimine başlamıştır. 1846 Salonunda *Horoz Döğüşü* isimli tuvalle ismini duyurmaya başlamış, Yunan ve Roma tarihi sahnelerini konu alan gayet ayrıntılı ve akademik nitelikte tuvalleriyle giderek ünlenmiştir. 1854'te Tuna üzerinden İstanbul'a, 1857'de ise Mısır'a seyahat etmiş, ziyaret ettiği yerlerden etkilenerek sayısız çizim getirmiştir. Bunun neticesinde, eski temalarını kenara bırakmamakla beraber, Doğu temalarından esinlenen çok sayıda tuval yapmaya başlamıştır. *Alme'nin Raksı* (1863), *Namaz* (1865), *Haremin Gezintisi* (1869), *Kahire Kürk Taciri* (1869), *Zenci Başıbozuk* (1869), *Harem Köşkte* (1870), *Arap Hamamı* (1870), *Nargileli Türk Kızı* (1873), *Cami İçi* (1875), *Haremde Havuz* (1876), *Hamam Sahnesi* (1881), *Bursa'da Büyük Havuz* (1885), *Terasta Harem* (1886), *Ayaklarını Yıkayan Kadın* (1889), *Nargileyi Yakarken* (1898), *Camiden Çıkanlar* (1903), *Hasaneyn Camii Kapısı*, *Köle Pazarı*, *Cami'de Namaz*, *Gizli Görüşme*, *Arnavut ve Köpekler*, *Sultan'ın Türbesi*, *Mevlevi Dervişleri*, *Türk Hamamı*, *Haremde Güvercin Besleme* bunların en meşhurlarıdır. Kariyerinin ilk yarısında kendini tamamen resme vakfeden Gérôme, 1880'lerin ikinci yarısından itibaren heykeltraşlığa merak sarmış, özellikle de farklı malzeme ve teknikleri karıştırarak renkli heykeller konusuna ilgi duymuştur.





Gérôme'un Edhem Paşa'ya mektubu, 6 Ekim 1877. Yazarın koleksiyonu. Mektupta Gérôme saraydaki iki tablosunu 1878 Paris Sergisinde teşhir edilmek üzere muvakkaten geri almak istemektedir.

Muhafazakârlığı ve başta empresyonizm olmak üzere yeni akımlara karşı giriştiği mücadele yüzünden giderek antipati toplayan Gérôme, hayatının ve kariyerinin sonlarına doğru epeyce hor görülmüş ve gözden düşmüştü. Ne var ki meşhur sanat taciri Adolphe Goupil'in kızı Marie ile evlenmiş olması ona her zaman büyük fayda sağlamış, tuvallerinin özellikle Amerika'da rağbet görmeye devam etmesini sağlamıştır.

Gérôme 1864 yılında, yani Osman Hamdi'nin Paris'te olduğu sırada Güzel Sanatlar Okulunda hocalığa tayin edilmiştir. O sıralarda yine Osmanlı topraklarına seyahat etmiş, 1863-1864'te Suriye, Filistin ve Mısır'a, 1867'de ise Kahire ve Petra'ya gitmiştir. Pek tabii olarak, buradaki konumuz itibarıyla en önemli meselelerden biri, Gérôme'un Osman Hamdi'yle ilişkisinin niteliğini anlamaya çalışmaktır. Osman Hamdi'nin hayatıyla ilgili hemen hemen her kaynak, Paris'te Jean-Léon Gérôme ve Gustave Boulanger'nin öğrencisi olmuş olduğunu, bu ressamların atölyelerinde yetiştiğini, hatta her ikisinin de hocalık yaptıkları Paris Güzel Sanatlar Okulunda okuduğunu iddia etmektedir. Osman Hamdi'nin Paris'teki Güzel Sanatlar Okuluna hiçbir zaman kaydolmadığı artık kesinlik kazanmış bir gerçektir. Keza, aslında Jean-Léon Gérôme'un öğrencisi olduğuna dair de hiçbir belge veya bilgiye de rastlanamamıştır. Osman Hamdi'nin Paris'te katılmış olduğu resim sergilerinin neredeyse tamamında (1866, 1867, 1868, 1904, 1908) açık bir şekilde "Boulanger'nin öğrencisi" (*élève de Boulanger*) olarak tanıtılmış, bunun tek istisnası "Pils'in öğrencisi" ibaresinin — muhtemele sehven — bulunduğu 1892 Salonu kataloğudur. Kısacası Osman Hamdi'nin Paris'teki gerçek ve herhalde tek resim hocasının Gustave Boulanger olduğu eksin gibi gözükmektedir. Bu anlamda Gérôme ile resmi herhangi bir ilişkisi olmadığını kabul etmek gerekmekle birlikte, Osman Hamdi'nin oryantalist resmin o dönemki en büyük isimlerinden olan bu ressamdan hiç etkilenmediğini düşünmek de muhakkak ki yanlış olur.

İki sanatçı arasındaki bağın görülebilen ilk somut belgesi, Gérôme'un 12 Ocak 1875 tarihinde Osman Hamdi'ye yazmış olduğu mektuptur. Konusu ise, Gérôme'un bahar için planladığı İstanbul seyahatiy-

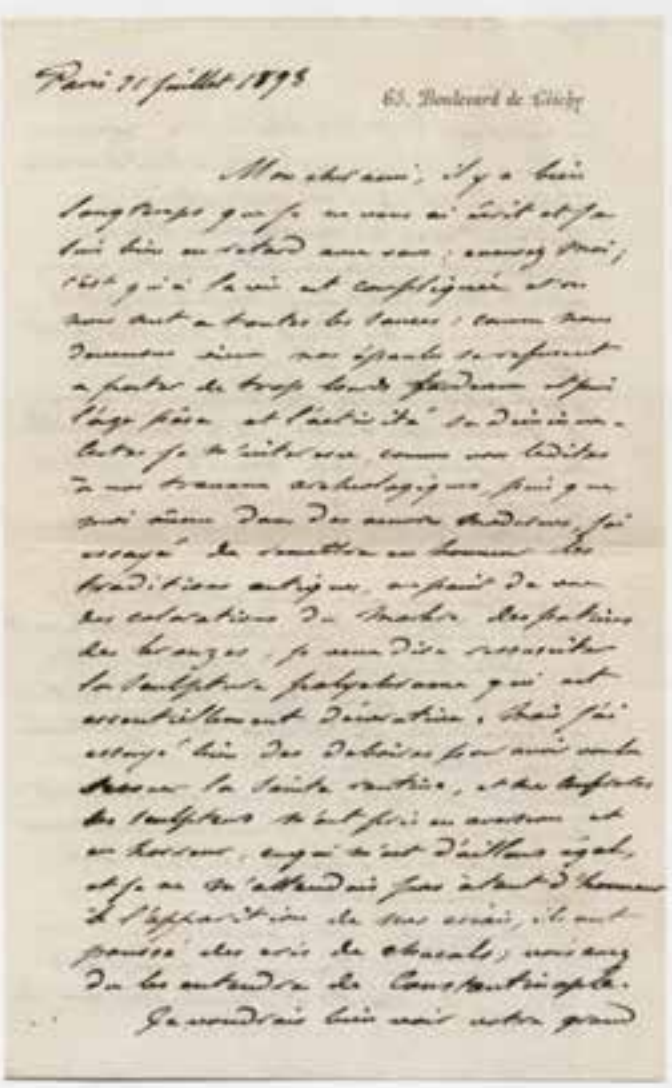
Jean-Léon Gérôme'un *La joueuse de boules* (1901) isimli heykelinin Osman Hamdi'ye ithaflı fotoğrafı, yakl. 1901. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi fotoğraf arşivi.

di. Anlaşılan Osman Hamdi onu evinde kalmaya davet etmiş, ama Gérôme daha önce 1864-1876 yılları arasında Sultan Abdülaziz'in ressamlığını üstlenen Plonyalı Stanislaw Chlebowski'ye (1835-1884) söz verdiğinden bu daveti reddetmek zorunda kalmıştı. Bu mektuptan iki ressam arasında bir tanışıklık olduğu anlaşılıyordu; Gérôme'un bu mektupta Boulanger'yi de getirmek istemesi konusundaki sözleri, onun ikisinin ortak dostları konumunda olduğunu düşündürmektedir. Ama mektubun hitabındaki "*Cher Monsieur Hamdy*" (Sevgili Bay Hamdi) ifadesi, Paris'e dayanan bir usta-çırak veya hoca-öğrenci ilişkisinden çok daha mesafeli bir durumun varlığına işaret etmektedir. Ne var ki Gérôme'un 1875 tarihindeki İstanbul gezisi gerçekleştiğine göre, Osman Hamdi'yle görüşmüş olacağını ve ilişkilerinin bu sayede gelişmiş olacağını tahmin etmek mümkündür.

Zaten ilginçtir ki Gérôme'un bu yöndeki ikinci mektubu Osman Hamdi'ye değil, o zamanlara sadrazam olan babası Edhem Paşa'ya 6 Ekim 1877 tarihinde yazılmış olan ve 1878 Paris Sergisinde teşhir etmek istediği iki tuvalini saraydan muvakkaten geri almasında yardımcı olmasını isteyen mektuptur. İkisi de halen Cumhurbaşkanlığı koleksiyonunda bulunan bu iki tablo, *İninde Arslan* ve *Başıbozuklar* ismini taşımaktaydı (Cumhurbaşkanlığı koleksiyonunda *Yatan Arslan* ve *Zeybekler* olarak bilinmekteler). Mektubun sonunda ise Edhem Paşa'dan oğluna en iyi dileklerini iletmesini istiyordu. İki sene sonra ise, 1879 yılında Gérôme'un bir kez daha İstanbul'a geldiği ve muhtemelen Osman Hamdi'yi ziyaret ettiği bilinmektedir.

Bu tarihten sonra Gérôme'un mektupları sıklaşmaya ve bir bakıma profesyonelleşmeye başlamıştır. 25 Şubat 1880'de kimliği tespit edilemeyen bir mektupta, Osman Hamdi'nin Paris'teki Lemercier yayınevine yollamış olduğu çizimleri aldığını yazmaktaydı. Bu muğlak ifadelerden konunun ne olabileceği hiç anlaşılamadığından bu mektubu kenara bırakırsak, Gérôme'un mektuplarının asıl 1891'den itibaren çoğalmaya başladığını görürüz. Bu anlamda özellikle 23 Ocak 1891 tarihli mektup içeriği bakımında ilginçtir: Çok renkli heykeltraşlığa merak sarmaya başlayan Gérôme, Osman Hamdi'nin Sayda lahitlerindeki boya izleriyle özellikle ilgileniyor, lahitlerin renkli levhalarının ne zaman çıkacağı konusunda sabırsızlanıyordu. Aynı mektuptan Osman Hamdi'nin 1889'da Paris'e uğradığında kendisini ziyaret ettiği anlaşılıyordu. İki buçuk ay sonra Gérôme'un diğer bir mektubu, meseleyi biraz daha deşiyordu: Osman Hamdi Gérôme'a Berlin'den kalıcı boya yapımında kullanılabilecek renkli topraklar sağlamıştı. 21 Temmuz 1893 tarihli mektubunda konu hâlâ aynıydı. İskender lahdindeki renkleri merak ediyordu ve bu örneği heykellerin renkli olması gerektiğinin ispatı olarak görüyordu: "Bu zaten basit bir sağduyu meselesidir, zira eğer tabiatta herşeyin şekli varsa, herşeyin bir rengi de var". Ancak meslektaşları hiç de aynı fikirde değildi ve çoğu bu yaptıklarını şiddetle tenkit ediyor-

Gérôme'un Osman Hamdi'ye mektubu, 21 Temmuz 1893. Yazarın koleksiyonu. Mektup ağırlıklı olarak Gérôme'un renkli heykeltraşlık denemelerinden ve İskender lahdinden bahsetmektedir.



Paris 21 juillet 1893

63, Boulevard de Clichy

Mon cher ami, il y a bien longtemps que je ne vous ai écrit et je lui dis en retard aux vers ; aussi vous ai-je expédié d'un seul coup tous les vers que j'ai faits et confiés à mon ami Boulanger pour vous les apporter à Paris. Vous pourrez alors choisir ceux qui vous plairont le mieux et me dire ce que vous désirez que je vous envoie. Je me suis livré à un travail archéologique, puis je me suis dit : Bon, je vais chercher à me renseigner sur les traditions antiques, en fait de couleurs relatives à l'emploi de la polychromie dans la sculpture. J'ai consulté à ce sujet les Débats qui ont souvent publié sur la peinture et la sculpture polychromes des articles très intéressants, mais j'ai vu que je ne pouvais pas me contenter de ces articles, il me fallait des textes et je me suis mis à lire Pausanias, Pline, Vitruve, etc. Tout cela m'a pris un temps fou, mais j'ai appris beaucoup de choses et je crois que je pourrai bientôt vous envoyer quelque chose. Je voudrais bien avoir votre grand sarcophage de Sidon d'Alexandre avec ses couleurs conservées, et je suis bien heureux d'apprendre que les colorations ne s'altèrent pas au contact de l'air. Evidemment à beaucoup d'égards on peut dire : Tant mieux que les figures soient restées blanches, mais il faut bien reconnaître que l'effet est très différent, et beaucoup plus artistique et considérable, si l'on peut obtenir avec la couleur et avec la forme combinées. Cela tient d'ailleurs sans doute à ce que la couleur, ajoutée dans la nature à une forme, lui donne une douceur.

J'ai vu chez Meyer un très joli bas-relief qui était chez lui, et dont il m'a fait une petite réduction. Il m'a dit que vous lui aviez fait cadeau d'un petit vase chinois, et aussi de vos bonnes intentions à l'égard de la France, ce qui me touche avant lui – Il m'a été très intéressant de voir et de revoir Rome, et comme il faisait très beau pendant mon séjour il me chargea de vous des compliments bien sincères.

Quand, de votre côté, vous viendrez à me dire de venir dans votre beau pays que j'aime, tout de suite je vous dirai oui, et je me mettrai en route pour vous rendre votre visite ; mais ……

J'espère vous voir en février ici, et me dire vos impressions ; j'irai à votre rencontre à votre hôtel, en attendant croyez à l'amitié de mes sentiments les plus affectueux.

J. L. Gérôme

Veuillez me rappeler au souvenir de Mr Jardin.

lardı: "Denemelerim ortaya çıktığında çakallar gibi bağırdılar; seslerini herhalde İstanbul'dan bile duymuşusunuzdur."

Bundan sonraki mektuplar, karşılıklı tavsiyeler üzerine kuruluydu. Osman Hamdi Paris'e giden genç sanatçıları Gérôme'a, Gérôme da kendi öğrencilerini İstanbul'a gittiklerinde Osman Hamdi'ye tavsiye ediyordu. 9 Kasım 1893'te Gérôme, Osman Hamdi'nin gönderdiği Galib Efendi'nin otuz yaşını geçtiği için Güzel Sanatlar Okuluna alınamayacağını üzülerek bildiriyordu. 5 Aralık 1894'te ise Gérôme, talebesinden olup Fransa'da iş bulamadığından İstanbul'a gitmeye karar veren Eugène Chaffanel'i (1860-1935) tavsiye ediyordu. 22 Şubat 1895'te ise Jules Garnier adındaki bir öğrencisini aynı şekilde tavsiye ediyor, Rablet adındaki bir diğeri için yapılanlara teşekkür ediyordu. Liste bitmiyordu: 27 Haziran 1895'te sıra Thibeaudeau adındaki Halil'in [Paşa] atölye arkadaşına gelmişti. 4 Ağustos 1895'te ise kendi kızıyla damadı ressam Aimé Morot'nun (1850-1913) İstanbul'u ziyaret edip iki ay kalacaklarını Osman Hamdi'ye haber veriyordu.

Bütün bunlardan, Gérôme ile Osman Hamdi'nin arasındaki dostluğun muhtemelen Paris'e dayanan ama hoca-öğrenci ilişkisi olduğu şüpheli bir tanışıklıkla başlayıp, ardından da yazışma ve karşılıklı ziyaretlerle giderek yoğunlaşarak meslektaş ilişkisine dönüştüğünü söylemek herhalde yanlış olmayacaktır. Fakat bunun ötesinde artistik tutum, tarz ve işlenen temalar açısından Gérôme'un Osman Hamdi'yi hocası olmasa da etkilemiş olduğu inkâr edilemeyecek bir gerçektir. Akranları dahil birçok kişinin ve özellikle günümüzbazı araştırmacılarının bu konuda herhangi somut bir bilgi veya belge olmadığı halde Osman Hamdi'nin Gérôme'un atölyesinde eğitim almış olduğunu tekrarlayıp durmuşlardır. Zaten hemen şunu da söylemek gerekir ki Osman Hamdi'nin Gérôme'un öğrencisi olduğuna dair herhangi bir belge bulunmamış olması gerçekten olmamış olmadığını ispat etmeye yeterli değildir; sadece ihtimalini azaltır. Ancak bu konuda daha belirleyici bulduğumuz, Osman Hamdi'nin kendini resmen tanıtmak durumunda kaldığı Paris Salonlarının kataloglarının hiçbirinde hocası olarak Gérôme'u zikretmediği, aksine de hepsinde Boulanger'yi göstermiş olduğudur. Bundan çıkan sonuç, Osman Hamdi'nin Gérôme'dan etkilendiyse atölyesine katılarak değil, zaten 1860'larda çok ortalıkta ve baskın olan varlığından ve belki de Boulanger'nin aracılığıyla olabilmiş görüşmelerden olabileceğidir.

İskender lahdinin Güney cephesinin renklendirilmiş görüntüsü (ayrıntı), Osman Hamdy Bey ve Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris, 1892, levha XXXVI. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

Etkilenmenin niteliğine gelince, şekil ve içerik açısından birçok benzerliği vurgulamak mümkündür. Türbe ve cami içi sahneleri, başıbozuk ve zeybek tipleri gibi tabloların belirli bir etkisi olduğu aşikârdır; aynı şekilde bu sahnelerde kullanılan dekoratif unsurların ayrıntısına verilen önem, çini, hat, halı, şamdan, örtü, kıyafet gibi unsurların binbir incelikle verilmesinde gösterilen özen de Osman Hamdi'nin tuvallerinde Gérôme'unkileri andıran olgulardır. Ancak bu benzerlikler kadar iki ressam arasındaki önemli farklar da vurgulanması gerekir. Gérôme'de çok sık görülen çıplaklık, erotizm, cinsellik ve şehvetin Osman Hamdi'de en ufak bir izine rastlanmamaktadır. Keza kesif kafalar, satılan köleler gibi şiddet içeren veya ima eden sahneler de Osman Hamdi'nin tuvallerinden tamamen eksik olan ama Gérôme'un özellikle itibar ettiği temalar arasında yer alır. Nihayet, şunu da görmek gerekir ki her ne kadar işlediği temalar ve düzenlediği kompozisyonlar bugün ancak Hollywood'da bulunabilen türden ihtişamlı bir kitsch niteliğindeyse de, Gérôme'un fırça hakimiyeti ve genel olarak tekniği Osman Hamdi'ye nispetle çok daha gelişmiş ve güçlüdür. Ona mukabil ilginçtir ki Osman Hamdi'nin bazı küçük tuvallerinde — gerek portre, gerek manzara — neredeyse empresyonizmle flört eder gibi fırça darbelerine Gérôme'un mükemmeliyetçi ve neredeyse hiperrealist sahnelerinde rastlamak mümkün değildir.

Ancak gene de iki ressam arasındaki benzerlik Osman Hamdi'nin kariyeri boyunca tekrarlanacak bir motiftir. Örnek vermek gerekirse, 1906 yılında *Okuyan Genç Emir*'ini Londra'da görmüş olan ressam ve Kraliyet Akademisi başkanı Edward J. Poynter (1836-1919), tablolarını satmak için kendisinden tavsiye isteyen Osman Hamdi'ye "Gérôme'un burada çok başarısı olan tuvaller tarzında" birşeyler yollamasını önermişti. Birkaç sene sonra 1909'da Londra Akademisi'nin sergisindeki tuvallerini yorumlayan *Times* gazetesi, Osman Hamdi'yi "Gérôme'un öğrencisi ve ustasına layık bir sanatçı" olarak nitelendiriyordu. Eski dostu Reinach bile eğer onun Boulanger ve Gérôme'un öğrencisi olarak görüyor idiyse, bunun enformel bazı ilişkileri biliyor olması ihtimalinin ötesinde ikna edici bir tarz benzerliği görmesinden kaynaklanıyordu.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Gérôme'dan Hamdi'ye, 12 Ocak 1875, 32 Ocak 1891, 10 Nisan 1891, 21 Temmuz 1893, 9 Kasım 1893, 5 Aralık 1894, 22 Şubat 1895, 27 Haziran 1895, 4 Ağustos 1895; Gérôme'den Edhem Paşa'ya, 6 Ekim 1877; Gérôme'dan Madame ?'ye, 25 Şubat 1880), (*Times*, 4 Mayıs 1909), (Ackerman, 1986), (Kortun, 1987: 281-282), (Germaner, 1988), (Thornton, 1994a: 98-103), (Peltre, 2004: 104-105, 113, 116, 160-163, 240), (Eldem E, 2004: 48), (Taşdelen ve Baytar, 2006: 51, 135), (Gérôme, 2010).

GİRİŞİMCİLİK. *Ticari veya diğer herhangi bir işe başlamak konusunda gösterilen eğilim, heves, ve kabiliyet.*

Şöhretini bilim ve sanat konusundaki başarılara borçlu olan bir kişinin girişimcilik konusuyla herhangi bir bağlantısı olması ilk bakışta şaşırtıcı gelebilirse de, Osman Hamdi'nin hayatı boyunca gerçekleştirdiği ya da gerçekleştirmeye çalıştığı bazı işlere bakıldığında belirli bir girişimcilik ruhuna sahip olduğunu söylemek mümkündür. Pek tabii olarak buradaki teşebbüs ruhunu tam mânâsıyla bir işadamından beklenecek türden bir özellik olarak değil, çok daha mütevazı çapta ve ticari ya da maddi kazanca pek bağlı olmayan bir olgu olarak almak gerekir. Zaten hayatının büyük bir kısmını maaş ve sabit gelirlerle ayakta kalmaya çalışarak geçirmiş, bunu başaramadığı zamanlarda borca girmek zorunda kalmış birinden beklenecek girişimciliğin herhalde bir sınırı olacaktır. Döneminin bazı kaynaklarında Osman Hamdi'nin Düyun-ı Umumiye İdaresi'nin meclisinde yer almış olması kendisine bir "finansçı" yaftası yapıştırmaya yetiyordu. Ancak bu vazifenin Osman Hamdi'ye yararlı bir ek gelir oluşturduğu muhakkak olmakla birlikte, gerçek mânâda bir finans uzmanı olarak çalıştığı sonucuna varmayı gerektirmediği de kesindir.

Osman Hamdi'nin girişimciliğine verilebilecek en somut örnek herhalde Mart 1895'te Kabataş ile Taksim arasından bir füniküler hattı inşası hakkında verdiği teklif ve bunun işletilmesi için imtiyazname talebidir. Yirmi sene önce Galata ile Beyoğlu arasında çalışmaya başlayan ve Tünel adıyla bilinen yeraltı füniküllerine benzer bir proje olduğu anlaşılan bu girişim niyet seviyesinde kalmış, hiçbir somut adıma dönüşmemiştir.

Osman Hamdi'nin daha az çarpıcı olduğu halde daha başarılı olan girişimleri tarım alanında olmuştur. Edmond Fazy'nin birkaç satırda özetlediği bu zirai girişimler, Adapazarı ve Gebze civarındaki arazilerde yoğunlaşmaktaydı. İsmini vermediği Fransız bir kâşifin kardeşiyle birlikte giriştiği işte Adapazarı'nda bira üretiminde kullanılan şerbetçiotu, Gebze'de ise şarap üretimi için bağ, tereyağı üreten bir mandıra ve bir zeytinlik bulunuyordu. Fazy'ye göre tereyağı ve zeytinyağı nefisti; şarap ise "daha az leziz olan ama Neuchatel'inki gibi hoş bir şekilde boğazı yakan" cinstendi. Maalesef bu tarım girişimleri hakkında daha fazla bilgi edinmek mümkün olmamıştır. Bu sebeple de başarıları konusunda pek bir fikir sahibi değiliz. İlginçtir ki Adapazarı'ndaki şerbetçiotu üretimi "Müze Müdürü Hamdi Bey'in Adapazarı'ndaki arazisinde yetiştirdiği ömürotunun on sene öşürden muafiyeti" konusunda 28 Safer ve 4 Rebiyülevvel 1320 tarihli belgelerle devlet arşivine kadar yansımıştır.

Aslında pek tabii ki Osman Hamdi'nin girişimciliği bu tür maddi ve ticari uğraşlarla sınırlamayacak olursak, gerek ressam olarak, gerek arkeolog ve müzeci olarak son derecede başarılı bir girişimcilik örneği verdiğini teslim etmek gerekir. 1881'de teslim aldığı depo niteliğindeki müzeyi on sene gibi kısa bir sürede getirdiği durum ve bunu sağlamak için gereken maddi ve manevi desteği elde edebilmek için gösterdiği gayret ve yaratıcılık göz önünde bulundurulduğu takdirde herhalde kıyas kabul edemeyecek derecede başarılı bir girişimcilik örneği verilmiş olur. Ancak bu konuyu burada ele

almak meseleyi basitleştirme riski getirecektir. Ona mukabil, bu maddede ele alındığı şekliyle girişimcilik ruhuna daha yakın bir konu olarak Osman Hamdi'nin resim piyasasıyla olan ilişkisini ele almak yerinde olacaktır. Gerçekten de dikkat çekicidir ki Osman Hamdi daha Paris'teki yıllarından itibaren resimlerini tanıtmak ve görülebilecekleri veya satın alınabilecekleri yerlerde teşhir edilmelerini sağlamak konusunda son derecede başarılı olmuştur. Paris'te arka arkaya üç sene sergiye tablo sokabilmiş, 1891, 1892 ve 1893 senelerinde sırasıyla Berlin, Paris ve Chicago'da tablolarını sergilemenin ötesinde bunların en az iki tanesini satabilmiş, 1902-1909 seneleri arasında Paris, Londra, Münih ve Liverpool'da tam on üç adet tuval sergilemek ve bunların en az dört tanesinin Avrupa'da kalmasını sağlamış bir kişinin ressamlığın ötesinde resim ve sergi piyasasını anladığını ve bu piyasada ilerlemeyi bildiğini göstermektedir. Gerçekten de Osman Hamdi'nin bu anlamda "girişimci" bir ressam olduğunu, bu konuda gayet bilinçli hareket ettiğini söylemek gerekir. Bu da kendisini pek tabii ki daha az sanatçı yapan bir şey değildir; ama *sadece* sanatçı olarak hareket etmediğini, sanatın da akılcı bazı girişimlerle faydalı bir şekilde kullanılabileceğini bildiğini de gösterir.

Kaynakça. (BOA, İ..OM.. 8/1320/S-5, 28 Safer 1320, BEO, 1864/139777, 4 Rebiyülevvel 1320), (Fazy, 1898: 99), (Ender, 1993).

GİZLİ İMZA. *Bir tablodaki eşya veya dekorun arasında yer alan ve dikkat edilmediği takdirde fark edilmeyen, sanatçının adının ve bazen eserin yapılış tarihinin yer aldığı ibare.*

Osman Hamdi Bey birkaç tuvalinde dönemin ressamlarının bazen başvurdukları gizli imzalara yer vermiş, bunu genellikle dekorun içinde kaynayan bir tür eğlenceli bilmece kıvamında gerçekleştirmiştir. Bunun tespit edebildiğimiz ilk ve en aşikâr örneği, *Kahve Ocağı* adıyla bilinen tabloda yer almaktadır. Bu tablonun ortasında yer alan şöminenin solunda yer alan bir yazı levhasındaki kûfi yazı okunduğunda "Osman Hamdi" sözleri, "ha" ile "elif" harflerinin oluşturduğu çerçevenin ortasında ise 1295 (yaklaşık 1879) tarihi yer almaktadır. Söz konusu tabloda sanatçının herhangi bir imzası yer almadığına göre, bu yazının aslında imza yerine geçtiğini söylemek mümkün olabilir. Bu tarihten sonraki tablolarda da arada sırada bu tür

1

2

3

4

5

gizli imzalara rastlanmaktaysa da bunların hiçbiri imza ve tarih yerine geçecek nitelikte değildir. 1880 tarihli meşhur *Rahle Önünde Kuran Okuyan Kız* isimli tablosunda, söz konusu olan kızın önündeki rahlede açık duran kitabın aslında Kuran olmadığı, özellikle şiirde kulanılan tâlik hattıyla ama büyük ebattaki bir sayfada ancak dört satır oluşturacak kadar iri yazılmış bir metin olduğu anlaşılmaktadır. Aslında bu formata uyan pek bir metin bulunamayacağından uydurma olduğunu söyleyebileceğimiz bu sayfanın ikinci satırında dikkat çeken unsur, "Hamdi" kelimesinin yer almasıdır. Kısacası rahledeki kitap Kuran olmadığı gibi gerçek bir kitaptan çok sadece sembolik bir unsur olarak kullanılmış, bu vesileyle de sanatçı kendi ismini sayfanın bir yerine iliştirmiş oluyordu.

1890 tarihli *Bursa'da Yeşil Cami'de* adıyla bilinen tuvalde de benzer bir oyun yapılmış, bu defa da kitap yerine yazı levhasının bir detayında Osman Hamdi'nin ismi yer almaktadır. Resmin sağ üst köşesine bulunan ve farklı renkteki iki yazı-

6

7

8

9

10

11

1. *Kahve Ocağı* (1879): Ocağın solundaki levhada "Osman Hamdi 1295"
2. *Kuran Okuyan Kız* (1880): Sayfanın ikinci satırında "Hamdi"
3. *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890): Yazı levhasının sol üst kartuşunda "Hamdi"
4. *Mütalaa* (1893): Duvardaki kitabenin nişin sağında kalan kısmında "Osman Hamdi"
5. *Cami Kapısı* (1891): Sahafın kitaplarının birinin üzerinde "Osman Hamdi"
6. *Okuyan Genç Emir* (1878?): Duvardaki kitabenin nişin sağında kalan kısmında "Osman Hamdi"
7. *İlahiyatçı* (1902): Nişteki kitapların birinde "Ressam Hamdi 1317"
8. *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1903): Kapının sağında üstteki levhanın sağ alt köşesinde "Hamdi"
9. *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1903): Sağdaki duvardaki tuğra şeklindeki levhanın sol altında "Osman Hamdi 1318"
10. *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904): Soldaki levhanın sağ altında "Mayıs 1319", sol altında "Osman Hamdi 1318" ve "te" harfinin üztünde "Hamdi"
11. *Okuyan Genç Emir* (1905): Duvardaki kitabenin nişin sağında kalan kısmında "Hamdi"

dan oluşan kitabenin sol üst köşesindeki küçük kartuş içinde "Hamdi" adı seçilebilmektedir. Bunun benzeri bir durum, 1904 tarihli *Ab-ı Hayat Çeşmesi* tuvalinde de, üstelik iki kere mevcuttur. Tuvalin solunda yer alan "Yâ Hazret-i Bahâüddîn Şâh-ı Nakşıbendî" yazılı levhanın üzerinde, "hazret" kelimesinin "te" harfinin üzerindeki süslü kartuşun içinde "Hamdi", en soldaki kartuşun içinde ise "Osman Hamdi 1318" okunmaktadır. İlginçtir ki dört sene sonra, 1908 yılında yaptığı *Çocuklar Türbesinde Derviş* tuvalinde de tam da aynı ibare ve tarih en sağdaki yazı levhasının sol alt köşesinde yer almaktadır. Osman Hamdi'nin bu tuvalde neden dört sene öncesinin tarihini kullandığını kestirmek zordur. Aynı tuvalde kapının sağ üst yanında yer alan diğer levhada ise baştaki "vav" harfinin altında ise sadece "Hamdi" ismine yer verilmiştir.

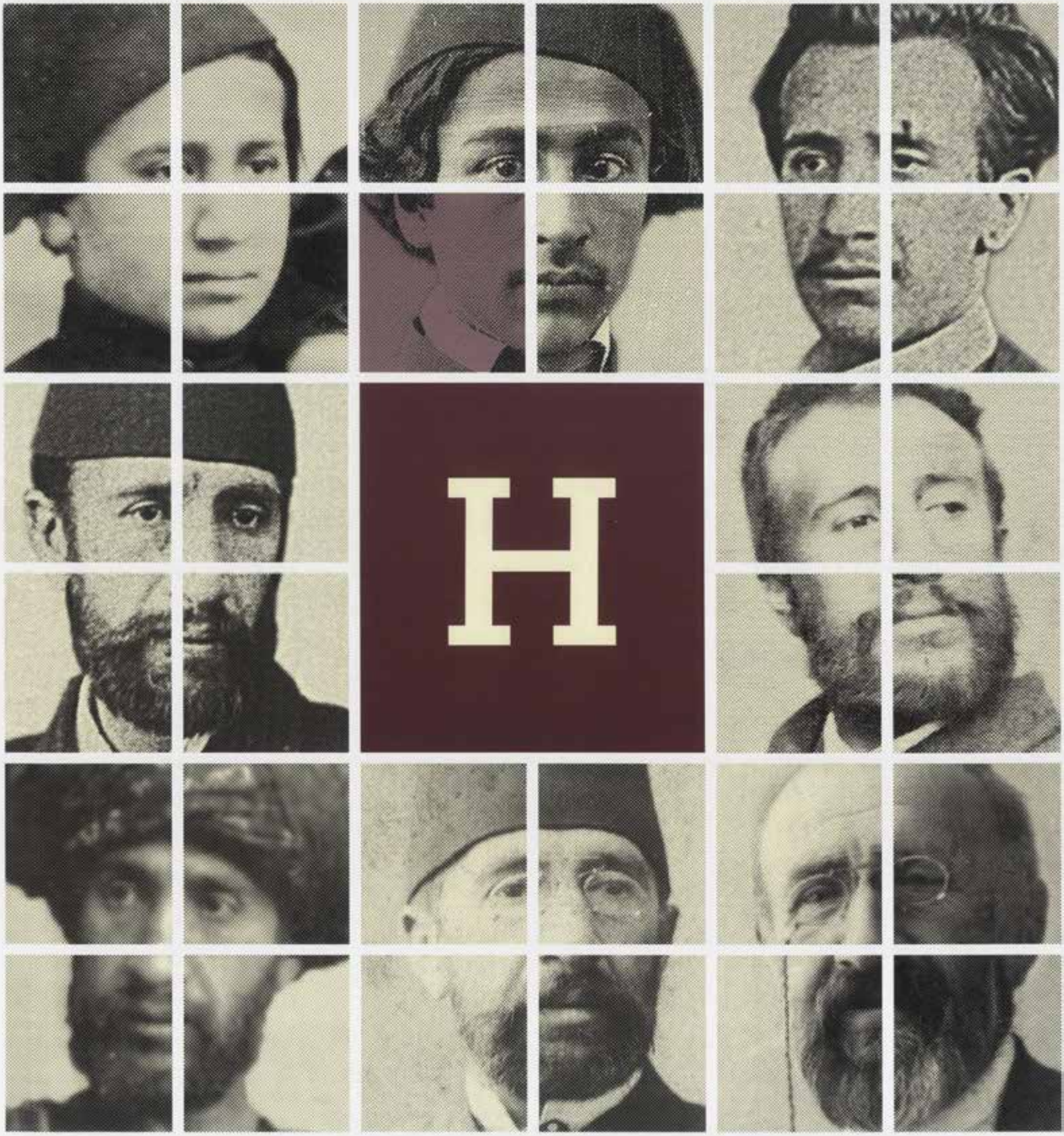
1891 senesinde yapmış olduğu ve bugün University of Pennsylvania Müzesi'nde muhafaza edilen *Cami Kapısı Önünde* tuvalinin bir yerinde de benzer bir göz kırpma söz konusudur: Kapının sağındaki köşede kitap ve hat levhaları sattığı anlaşılan sahaf gibi kişinin üst üste yığdığı kitapların en kalınının üzerinde talik hatla "Osman Hamdi" ibaresi okunmaktadır. Aynı türden bir oyunu 1902 ve 1907 tarihli *İlahiyatçı*'da da görmek mümkün. Bunların ilkinde Kuran okuyan kişinin arkasındaki nişte duran kitapların arasında üst rafta yatık duran kitabın yan tarafında "Ressam Hamdi 1317" ibaresi yer almaktadır. 1907 tarihlisinde ise aynı yerdeki ibare "Kitab-ı Osman Hamdi" hâlini almıştır.

Osman Hamdi'nin bu gizli imzalarının herhalde en gösterişlileri, *Okuyan Genç Emir* adıyla bilinen serinin üç tablosunda rastlananlardır. Bunların en mükemmeli olan ve 1905'te yapılıp 1906'da satın alınarak Liverpool'deki Walker Gallery'de muhafaza edilen *Okuyan Genç Emir*'de odanın çinilerinin üstünden mermer veya alçıdan olduğu anlaşılan yazılı frizin kitap tutulan nişin sol tarafında uzun bir kitabe yer alırken — Bi'smi'llahi'r-rahmani'r-rahim ve ma tevfiki ila bi'llah — nişin sağ tarafında yer alan kısacık kitabede ise aynı kûfi hatla yazılmış "Hamdi" ismine rastlanmaktadır. Aynı tablonun daha erken varyantları olan 1893 tarihli *Mütalaa* ve 1898 tarihli *Okuyan Genç Emir*'de aynı oyun oynanmış, fakat bu iki tabloda kitabenin sağ kısmında "Osman Hamdi" adının tamamına yer verilmiştir.

GOOLD, EDWARD. *1869 yılında Aya İrini'deki müzehanenin başına getirilen İrlanda asıllı Mekteb-i Sultani hocası.* » **MÜZE-İ HÜMAYUN**

GRARA. *Bağdat'ın Güneyinde küçük bir yerleşim.* » **İKBALÜ'D-DEVLE**

GÜLİSTAN. *Gül bahçesi; İranlı şair Sadi-i Şirazî'nin meşhur eseri.* » **ESKİHİSAR**



HAFIZ. *Hoca Şemsüddin Muhammed Hafız-ı Şirazî, 1325/1326-1389/1390 yılları arasında yaşamış meşhur İran şairi.* » **KİTAP; OKUYAN GENÇ EMİR**

HAFİYE. *Casus, muhbir, gizli polis; II. Abdülhamid döneminde şüpheli kişilerin hareketlerini takip edip o konuda jurnal (rapor) hazırlamakla mükellef kişiler.*

Osman Hamdi'nin Abdülhamid döneminde yaşamış olan az çok önemi haiz her kişi gibi hafiyelerin mütemadi takibine maruz kaldığı kesin gibiyse de bu konuda somut herhangi bir belgeye, saraya sunulmuş herhangi bir jurnale rastlanmış değildir. Ailesi içinde aktarılan bir hikâyeye göre Osman Hamdi, evinin önünde kıyafet değiştirerek nöbet bekleyen hafiyeye acıdığından arada sırada yemek yollatırmış, casus da teşekkür etmekten başka çare bulamazmış. Konuyla ilgili somut tek belge, Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'nın Üsküdar'da cenazesi ve defni esnasında tutulmuş ve Yıldız'a yollanmış olan rapordur.

Muhtelif kaynaklar Osman Hamdi'nin 1889'dan 1908'e kadar hiç yurtdışına çıkamayışını Abdülhamid'in güvensizliğine bağlamakla beraber, genellikle hafiye meselesini biraz alaylı bir şekilde, kendisine zarar veremeyecek derecede sakil bir olgu olarak ele almışlardır. Gazeteci Georges Gaulis'in ifadesiyle "Hamid'in polisi bu seviyedeki bir vatanperverlik ve kişilik sahibi adamlara dokunamıyordu". Arkeolog dostu Salomon Reinach ise "Zekâsıyla Yıldız'ın en şüpheci hafiyelerini bile fethedebiliyordu" diyerek Osman Hamdi'nin bu sakilliğin üzerinde olduğuna işaret ediyordu. Aynı Reinach'a 1908 ihtilalinden hemen sonra yazan Osman Hamdi ise "Nihayet özgürüz! Padişah artık neredeyse yok ve bütün serserileri, hafiyeleri ve hırsız çeteleriyle saray da artık mevcut değil!" diyerek sevincini ifade ediyordu.

Osman Hamdi'nin hafiyelerle ilgili en canlı anısını Maurice de Sorgues'a borçluyuz. 1908 İhtilalinden az sonra İstanbul'da Osman Hamdi'yle görüşmüştü. Son olayları tartışırken, Osman Hamdi değişimden herkesin ne kadar mutlu olduğunu söyledikten sonra bu mutluluğa Boğaz'ın balıklarını da katmıştı:

> Hayvanlar bile bayram yapıyor. Boğaz'ın balıkları Kanun-ı Esasi'ye duacılar!
>
> — Nasıl yani?
>
> — Boğaz boyunca ve özellikle Tarabya'da sefaretlerin önünde, devlet ricalinin yalılarının önünde, hatta burada benim kapımın önünde aslında hafiye olan bir sürü olta balıkçısı vardı. Hepsi 25 Temmuz günü yok oldular. Boğaz'ın nüfusu tekrar artacak.
>
> — Bir de artık insan evinde dinleyici olarak casuslar olmadan da müzik çalabilecek, diye ekledi Nazlı Hanım. Ne zaman samimi, küçük bir akşam eğlencesi düzenlesek, kapımızda girenlerin adını yazmaya memur o adamlardan beliriyordu, çünkü babam şüpheliydi.
>
> — O zaman, küçük hanım, poliste pek fena raporlarınız olmuş olsa gerek, zira insanlar Kuruçeşme'ye asıl sizi dinlemeye geliyorlardı.

Kaynakça. (Gaulis, 1910), (Reinach, 1910), (Sorgues, 1913: 399).

HALI. *Yün veya başka bir malzemeden elde edilen ipliğin atılmış atkıların üstüne geçirilip düğümlenmesiyle elde edilen ve genellikle bina içlerinde yerde kullanılan örtü.*

Osman Hamdi'nin tablolarında çok sıkça halılara rastlanmaktadır. Bunlar genellikle iç mekânlarda kullanılmaktaysa da birkaç örnekte binların dışında kullanılmışlardır. Bunun en bariz örneği — ve halı temasının en öne çıktığı örneği — 1888 tarihli *Acem Halıcı*'dır. Bu tabloda Topkapı Sarayının Bab-ı Hümayun'u önündeki Sultan Ahmed Çeşmesi'nden esinlenen bir binanın önünde Batılı bir aileye halı satan bir İranlı görünmektedir. Halıcı, çeşmenin sebilinin şebekesine bir Yörük halısı asmış, elinde ve önünde ise muhtelif Kafkas halıları bulunmaktadır. Halının dış mekânda kullanımının diğer örnekleri, *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar* (1881) ve *Cami Kapısında* (1891) kapının üstünde yer alan ve mükebbire denen pencereden sarkıtılan halıyla, aynı seriye ait *Camiden Çıkan Sultan* tuvallerinde padişah ve maiyyetinin üzerinde yürüdükleri halıdır.

Osman Hamdi tablolarındaki halı çeşitleri konusunu gayet ayrıntılı bir şekilde araştırmış olan Belgin Demirsar'ın verdiği bilgilerden kullanılan farklı halı tiplerinin çok fazla olmadığı anlaşılmaktadır. Aslında mütemadiyen farklı tuvallerde kullanılan üç ana halı tipi söz konusudur. Bunların en sık kullanılanı, "Vazolu" diye adlandırılan İran halısıdır. Muhtemelen ressamın kendi eşyası arasında bulunan bu halıyı *Mütalaa* (1893), *İlahiyatçı* (1902), *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904), *İlahiyatçı* (1907), *Zeybekler*, *Arzuhalci* isimli tuvallerde görmek mümkündür. Birbirinin benzerleri Kafkas halılarını ise *İki Müzisyen Kız* (1880), *Osmanlı Kadını* (1881), *Türbede Dua* (1881), *İftardan Sonra* (1886), *Halıcı Acem* (1888) tablolarında görülmektedir. Yörük halısı ise *Halıcı Acem* (1888), *Cami Kapısı* (1891) ve *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız*'da mevcuttur. Başka tablolarda ise farklı ve gördüğümüz kadarıyla tekrarlanmayan halı tipleri bulunabilmektedir.

Halı kategorisine girmese de yerlere döşendiği ve genellikle halıların altında yer aldığı için son olarak hasırların da Osman Hamdi'nin tuvallerinde önemli bir yer tuttuğunu hatırlatmak gerekir. Genellikle hep aynı türden resmettiği desenli hasır tipi gerçekten de Osmanlı iç mekânlarında çok rastlanan ve aslında halıdan çok daha geniş alanları kaplayan bir eşya olduğundan geleneksel enteryörlerin resmedildiği tuvallerde bu kadar sık rastlanması gayet tabiidir.

Kaynakça. (Demirsar, 1989: 37, 40-41, 59, 65, 69, 71-72, 87, 101, 125, 129, 131, 157, 197-198), (Kröger ve Heiden, 2004: 228-229).

Osman Hamdi, *Halıcı Acem*, 1888. Tuval üzerine yağlı boya, 60 x 119,5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, env. AI 420, © Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte.

HALİL EDHEM [ELDEM]. *1861-1938 yılları arasında yaşamış olan Edhem Paşa'nın en küçük oğlu, Osman Hamdi'nin kardeşi, kimyacı, jeolog, arkeolog, müzeci.*

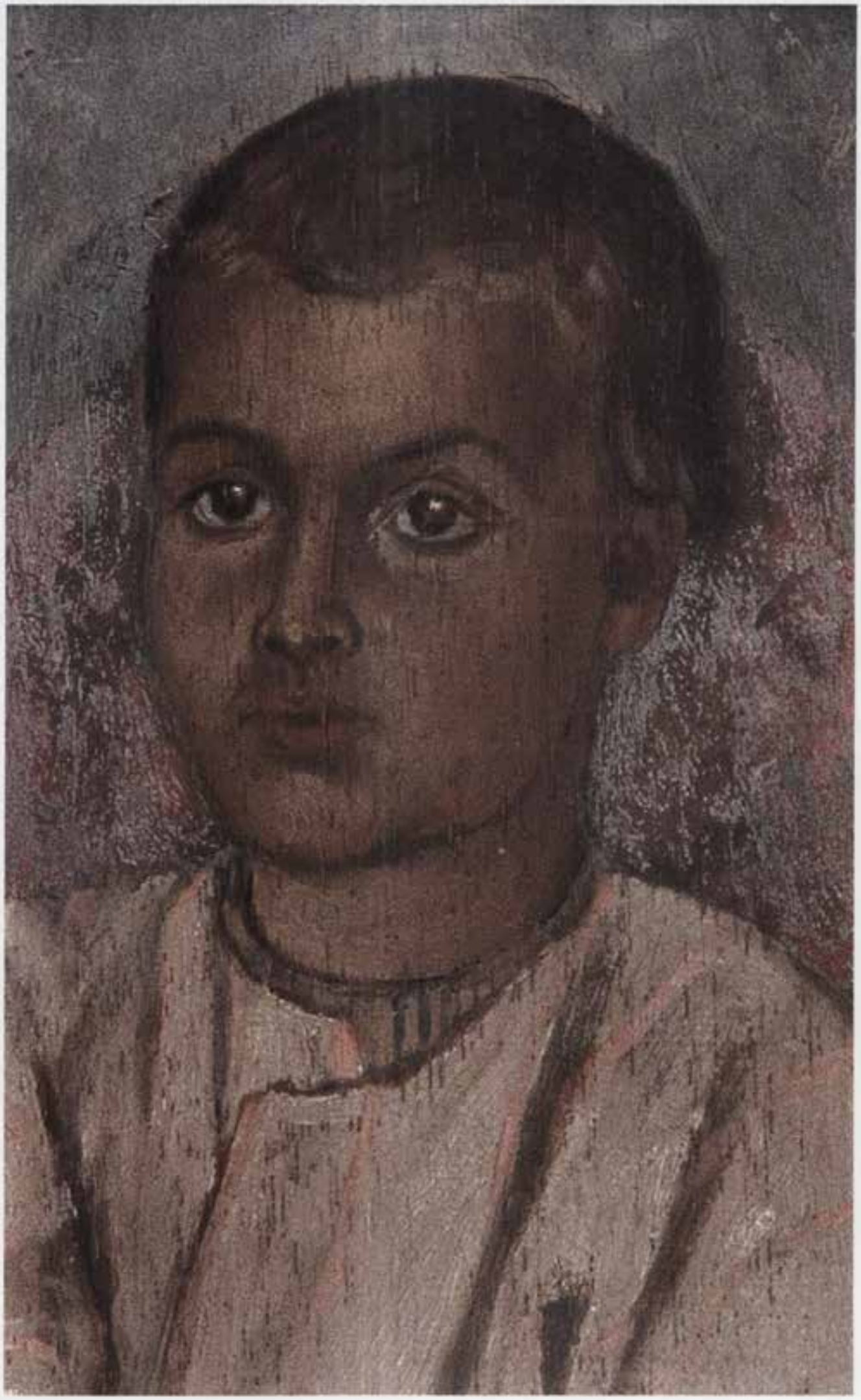
Havva Koç'un İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi'nde bulmuş olduğu ve Edhem Paşa'nın bütün çocuklarının doğum kayıtlarının bulunduğu pusulada Halil Edhem [Eldem]'in 21 Haziran 1861'de vuku bulan doğumu aşağıdaki gibi kaydedilmişti:

> Hicret-i Nebeviyyenin bin iki yüz yetmiş yedi senesinin Zilhiccesi on üçüncü Cuma günü saat sekiz dakika beş bade'z-zuhr (öğleden sonra) oğlum Halil Nesib dünyaya gelmiş olmağla Rabbim tul-i ömr ihsan buyursun amin.
>
> Fi 13 Zilhicce sene 1277 Kariye-i Bebek fi 9 Haziran-ı Rumi sene 1861
>
> Tahvil-i şümürde bi-seratan (yengeç) Cuma günü bayramın üçüncü günüdür ki cülus-ı hümayun-ı hazret-i Abdülaziz'den dört gün evveldir.

Burada dikkati çeken ilk nokta, bu kişinin adının Halil Edhem değil, Halil Nesib olarak geçmesidir. Mesele aslında basittir: Osman Hamdi'nin bu kardeşi doğumunda Halil Nesib olarak isimlendirilmiş, kendisi sadece Halil ismini kullanmış, ama soyadı niyetine baba adının kullanılması adeti ortaya çıktığında ismini Halil Edhem olarak kullanmaya başlamıştır. Ancak 1934'te bütün Türk vatandaşlarının soyadı alma mecburiyeti hasıl olunca da Edhem ismini muhafaza ederek üstüne zaten Edhem'den türetilmiş bir soyad olan Eldem'i de eklemiştir.

Halil Edhem ile Osman Hamdi'nin aralarındaki yaş farkına rağmen meslekî yakınlıkları dikkat çekicidir. Gerçekten de neredeyse yirmi yaş farkla doğdukları düşünülürse, hatta Halil doğduğunda Hamdi'nin bir senedir Paris'te olduğu hatırlanırsa iki kardeşi ayıran mesafe daha iyi anlaşılacaktır. Üstelik iş bununla da bitmiyordu. Osman Hamdi Paris'ten en az iki kere yazları İstanbul'a geldiğinde, bir de Haziran 1868'deki kesin dönüşüyle Bağdat'a hareket ettiği Mart 1869 arasındaki süre içinde Halil'i görebilmiş olacağını hesaplarsak, küçük kardeşin takriben on yaşına kadar ağabeyini gerçekten tanıma fırsatı olmadığı anlaşılır. İlginçtir ki kardeşleri arasında Osman Hamdi'nin portresini yapmış olduğu tek kardeş Halil'dir. Tarihsiz ve imzasız olsa da onun portresi olduğu tahmin edilen küçük tablo, muhtemelen Osman Hamdi'nin 1868 sonlarında İstanbul'da bulunduğu dönemde Halil yedi yaşlarındayken yapılmıştır.

Aralarındaki bu yaş, hatta nesil farkı, birçok açıdan ve özellikle zihniyet açısından farklar doğurmuş olmakla birlikte, gene de iki kardeşin giderek birbirlerine yaklaşan kariyerler takip etmiş olmaları dikkat çekicidir. Bunda pek tabii olarak aradaki iki kardeşin çok genç yaşta ölmüş olmalarının payı önemlidir: Yaşça ve meslekçe Osman Hamdi'ye daha yakın olan İsmail Galib 1895'te, diğer kardeş Mustafa Mazlum ise



Osman Hamdi, *Kardeşi Halil Portresi*, yakl. 1868. Kontrplak üzerine yağlıboya, 15 x 9 cm. Halil İbrahim İper koleksiyonu.

1893'te vefat ederek bir bakıma hayatta kalan iki kardeşi birbirlerine daha da yaklaştırmışlardır.

Halil Edhem'in eğitimi ve erken kariyeri Osman Hamdi'ninkinden önemli noktalarda ayrılıyordu. Kapudan İbrahim Paşa rüşdiyesinde okuduktan sonra Halil, babası tarafından okumaya Almanya'ya gönderilmişti. Kendisi gibi en büyük oğlunu da Paris'te okuttuktan sonra diğer iki oğlunu İstanbul'da okutmaya karar veren Edhem Paşa'nın neden en küçük oğlu için Berlin'i — ve dolayısıyla Almancayı — seçmiş olduğu açık değildir. Akla gelen bir izah, Edhem Paşa'nın Nisan 1876'da Berlin'e sefir tayin edildiğinde Halil'i yanına aldırmış olması, ve o senenin sonunda Tersane Konferansı'nda ikinci murahhas olarak görev yapmak üzere geri çağrıldığında da oğlunu Berlin'de eğitimini tamamlamak üzere bırakmış olmasıdır. Eldeki fotoğraflardan Halil'in en az 1879 ortalarına kadar Berlin'de kaldığı anlaşılmaktadır ki kendi sicilinde yer alan dört buçuk senelik Real Schule öğrenciliği bilgisiyle birleştirildiğinde 1876-1880 tarihlerinde Berlin'de okumuş olduğu akla yakın gelmektedir. Gene siciline başvurulduğu takdirde, Halil Edhem'in "beş sene İsviçre'de Zürih şehri darülfünunu ulum-ı tabiiyye şubesinde ve üç sene Viyana'da Politeknik mektebinde ulum-ı tabiiyye ve kimyeviye ve tekrar İsviçre'ye avdetle Bern şehri darülfünundan tahsil" ettiği görülüyorsa da buradaki sürelerin biraz geniş tutulduğu anlaşılmaktadır. Zira gene tarihli fotoğraflardan hareket edilirse Halil'in Aralık 1880'de Zürih'te, Temmuz 1882'de ise Viyana'da olduğu, "Civa-Amonyumklorit'in Tepkileri üzerine Derinlemesine İnceleme" konusunda Bern Üniversitesi'nde savunduğu tezin de 1885 tarihli olduğu düşünülürse, sicilde en az sekiz, muhtemelen on seneyi kapsayan dönemin beş seneye indirilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Aziz Ogan'ın aktardığına

göre Zürih'e 1880'de geçmiş, 1881'de ise Viyana giderek 1884'e kadar orada kalmıştı.

Her halükârda kimya ve jeoloji konularındaki eğitimini Ferdinand von Hochstetter ve Franz Toula gibi hocalarla tamamlayan Halil Edhem, İstanbul'a döndüğünde bu formasyonunun gereği olarak çalışmaya başlamıştı. Ağustos 1885'te ordu fabrikalarının nazır muavinliğine, Eylül 1887'de Mekteb-i Mülkiye'nin jeoloji öğretmenliğine, Aralık 1889'da ise genel kurmay ikinci şubesinin tercüme dairesine tayin edilmişti. O tarihlerde de ilk yayınını, mineraloji ve jeoloji hakkında bir ders kitabı olan *İlm-i Maâdin ve Tabakâtü'l-Arz* (İstanbul, 1307/1890) başlıklı eseri yayımlamıştı. 1892 senesinde ise aslında pek hoşlanmadığı bu kariyerinde kökten bir değişiklikle ağabeyinin idaresindeki Müze-i Hümayun'a geçmeyi başarmıştır. Önce Temmuz 1892'de Moskova'da ertesi sene toplanacak olan antropoloji ve arkeoloji kongresine yollanmasına karar verilmiş, Aralık ayında ise müzenin müdür muavinliğine — yani ağabeyinin muavinliğine — getirilmişti.

Her ne kadar bu dönemde Mülkiye'deki derslerin devam etmiş, hatta bir ara Ticaret Mektebi'nde ve Darülmuallimin'de ve sonunda Darülfünun'da fen ve jeoloji dersleri vermiş, hatta 1894'te İstanbul'u etkileyen depremden sonra *Hareket-i Arza Dair Birkaç Söz* (İstanbul, 1312/1894) isimli bir risale yayımlamışsa da, artık Halil zamanının ve enerjisinin neredeyse tamamını Müze-i Hümayun'a ve arkeolojiye hasretmiştir. Müzeye girdiği andan itibaren Anadolu'nun muhtelif yerlerindeki kazılara katılmıştır: Lapseki, Biga, Balatçık (Milet), Sidamara (Konya), Urla, Alabanda (Aydın), Akalan (Samsun)... Ancak Halil Edhem'in asıl katkısı bilimsel olarak epigrafinin muhtelif alanlarına — meskûkât, mühür ve asıl kitabe okuması — yönelirken ağabeyine idarî işlerde çok kıymetli bir destek sağlamış olmasıdır. Osman Hamdi'nin aksine Halil'in Almanca biliyor olması önemli bir kozdu ve her ne kadar ağabeyinin Alman meslektaşlarının hepsi şu veya bu şekilde kendisiyle Fransızca anlaşabiliyorlar idiyse de Halil, bu özelliği sayesinde birçoğu ile çok yakın ilişkiler kurmaya imkân bulumuştur. Pennsylvania Üniversitesi'nden Hermann Vollrath Hilprecht bunların en iyi örneklerinden biridir.

Osman Hamdi'yle Halil Edhem arasında vurgulanması gereken önemli bir fark, neredeyse farklı nesilden olmalarından ve çok farklı bir eğitim ve tecrübeden geçmiş olmalarından dolayı beliren zihniyet ve ideoloji farklarıdır. 1860'larda Paris'te daha çok bir *dilettante* gibi yetişmiş olan Osman Hamdi, Fransız kültürü, sanat dünyası, resim, klasik Grekoromen medeniyeti gibi olguların etrafında inşa edilen bir kimliğe sahip olarak gayet "alafranga" ve kosmopolit olarak tanımlanabilecek bir zihniyetin hakim olduğu bir profile sahipti. İdeolojik olarak ise ülkesine karşı duyduğu hislerin vatanperverlik ve medenileştirme misyonu arasında gidip geldiğini, daha sonra gelişecek olan millî ve milliyetçi hislerin kendisinde pek mevcut olmadığı göze çarpmaktadır. Kardeşi Halil ise kendisinden nmeredeyse yirmi sene sonra doğmuş, eğitimini genel olarak Alman kültürüne bağlı sayılabilecek yerlerde ve kurumlarda gerçekleştirmiş, katı ve bilimsel türden bir tedrisat görmüş, Osmanlı kültüründe ve siyasetinde Alman etkeninin güçlendiği bir dönemde olgunlaşmış, genel olarak ideolojilerin vatanperverlikten milliyetçiliğe doğru evrildiği, kosmopolit kurguların yerini daha millî ve yerel değerlerin almaya başladığı bir dönemde kariyer yapmıştı. Bu iki farklı profilin tezahürlerini birçok nokta görmek mümkündür. Osman Hamdi'de daha çok Avrupa medeniyetinin kökenleriyle özdeşleştirilen medeniyetin izleri üzerine kurulu bir arkeoloji ve müzecilik anlayışı hakim olup İslam ve Osmanlı eserleri ise ağırlıklı olarak resimlerinde kullandığı dekoratif

Halil yedi yaşında, Edhem Paşa'nın oğullarıyla fotoğrafından detay, 1868. Yazarın kloleksiyonu.

Halil on iki yaşlarında, yakl. 1873. Pascal Sébah fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

Halil on sekiz yaşında, Berlin, 8 Eylül 1878. H. Noack fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu. Fotoğrafın arkasında "İki gözüm yengeciğime yadigârımdır" ithafıyla "Halil" imzası mevcuttur. Yengesinin büyük bir ihtimalle ağabeyi İsmail Galib'in karısı Dersan olduğunu tahmin edebiliriz.

tiştirilmiş olduğunu ispatlayacak herhangi bir belge mevcut değilse de, herkesin kabul ettiği ve doğru olduğu neredeyse kesin olan bu durum, iki kardeş tarafından farklı şekillerde algılanacaktı. Edhem Paşa'nın kendisinin bile bu konuda belirli bir rahatsızlık duyduğu ve tahrife kadar gitmese de bu meseleyi akla getirmeyecek veya etrafından dolaşacak türden yorumları tercih ettiği bir gerçekse, bu konuda iki oğlunun tutumu çok daha netti. Osman Hamdi bunu herhangi bir şekilde inkâr etmediği gibi, aksine bu farklılıktan belirli bir keyif aldığı ve dolayısıyla ortalıkta söylenmesinden rahatsız olmadığı, bilakis memnun olduğu gözlemlenirken kardeşi Halil, özellikle Hamdi'nin ölümünden sonra, bu aile hikâyesini değiştirmek ve Sakız Rumluğu yerine "Karadeniz sahilleri" veya "Kafkasya dağları" gibi muğlak kökenleri alternatif olarak sunmak konusunda ciddi bir gayret sarfettiği göze çarpmaktadır. Burada söz konusu yukarıda sözü edilen nesil farkından menkul ideolojik ve zihniyet farklılıkları olduğu kadar, dönemin siyasî ortamının da etkisi olduğu muhakkaktır. Jön Türk ihtilalinden sonra Osmanlı siyasetinde giderek artan milliyetçilik ve Türk-

Halil on dokuz yaşında, Zürih, 19 Teşrin-i Sani 1296/1 Aralık 1880. Louis Zipfel fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

ve egzotik unsurlar hâlini alırken, Halil Edhem tam tersine idarî görevlerinin ve mecburiyetlerinin dışında kalan ilgi ve gayretinin büyük bir kısmını İslam eserlerinin bilimsel incelemesine yöneltmiştir. Bu anlamda Osman Hamdi ne kadar Batı merkezli evrensel bir dünya görüşünü temsil ediyor idiyse, kardeşi de tam aksine yerelliğin ve millî unsurların hakim olduğu bir yerellik üzerine odaklanıyordu. Halil Edhem'in mühürler, sikkeler, ve özellikle kitabeler üzerine yoğunlaşan ilk çalışmalarının giderek Anadolu İslam medeniyeti üzerine yoğunlaşması, 1914'te kurulan ve bugünkü Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin başlangıcı sayılabilecek olan Evkaf Müzesi'nin kurulmasındaki rolü bu ideolojik yönelimi açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

İlginçtir ki iki kardeşin arkasındaki bu fark, kendi aile tarihlerini yorumlamalarını bile etkileyecek kadar güçlüydü. Babaları Edhem Paşa'nın Sakız katliamından kurtulmuş ve esir düşerek köle olarak ye-

lük kaygıları içinde, Cumhuriyet boyunca da artık kemikleşen millî kurgular karşısında Rum kökenli olmak yerine daha "zararsız" kimliklerin arayışına girilmiş olması çok da şaşırtıcı olmasa gerek.

Bu kaygılarla bağlantılı mıdır bilinmez ama Halil Edhem'in kariyeri ağabeyininkinden çok daha yoğun bir şekilde siyasetle ilişkili olmuştur. 2 Ağustos 1909'da, yani Jön Türk ihtilalinden bir yıl sonra İstanbul şehreminliğine getirilmiş olması bunun ilk örneğidir. Gerçi Halil Edhem bu görevde sadece altı ay kalıp 22 Ocak 1910'da istifa etmiş olması ve ağabeyinin 24 Şubat 1910 tarihindeki ölümünden üç gün sonra yerine Müze-i Hümayun müdürü tayin edilmesi bu ilk politik kariyerin sonunu getirmiştir, ama ileriki tarihlerde ve özellikle Cumhuriyet döneminde rejimin kültür politikasının gereği olarak Arkeoloji Müzeleri'nin dışında Eski Eserler Genel Müdürlüğü, Türk Tarih Kurumu asbaşkanlığı (1933) ve hatta İstanbul mebusluğuna (1931) getirilmiş olması, ağabeyinden farklı olarak siyasî ortamla çok daha içiçe geçmek zorunda kalmış bir bilim ve kültür insanı olarak sistemde yerini aldığını göstermektedir.

Halil Edhem, 1880'lerin sonuna doğru Bükreş sefiri Süleyman Sabit Bey'in (1846-1885) kızı Sadiye (?-1964) ile evlenmiş, bu evlilikten iki çocuk, Süleyman (1890-1936) ve Belkıs (1900-1987) doğmuştur. 1931'de emekliye ayrılarak İstanbul mebusluğuna getirilen ve 1934'te Eldem soyadını almış olan Halil Edhem, 16 Kasım 1938 günü ölmüştür.

Yayımlanmış başlıca eserleri aşağıdadır:

– *İlm-i Maâdin ve Tabakâtü'l-Arz*, İstanbul, 1307/1890.

Hareket-i Arza Dair Birkaç Söz, İstanbul, 1312/1894.

"Müze-i Hümayun", *Tercüman-ı Hakikat / Servet-i Fünun*, 1313/1895, numéro spécial et unique 104.

– *Müze-i Hümayun Kurşun Mühür Katalogu. Arab ve Arab-Bizantin ve Osmanlı Kurşun Mühürlerine Mahsûsdur*, İstanbul, 1321/1904.

– *Kitâbeler Nasıl Kayd ü Zabt Olunmalıdır*, İstanbul, 1327/1911.

– *Karamanoğulları Hakkında Vesâik-i Mahkûke*, İstanbul, 1327/1911.

– *Sivas Sultanı Kadı Burhaneddin Namına Kayseriye'de Bir Kitâbe*, İstanbul, 1328/1912.

– *Kara Mustafa Paşa'nın Şoprun Şehri Ahalisine Beyannâmesi*, İstanbul, 1328/1912.

– "Teracim-i Ahval. Ahmed Midhat Efendi. Tarih-i vefatı 18 Muharrem 1331", *Şehbal*, c. III, n° 70, 15 Şubat 1328 / 28 Şubat 1913, s. 428-429.

– *Hersekoğlu Ahmed Paşa'nın Esaretine Dair Kahire'de Bir Kitabe*, İstanbul, 1330/1914.

– *Kayseri Şehri. Mebânî-i İslâmiye ve Kitâbeleri*, İstanbul, 1334/1918.

– *Müze-i Hümayun Meskûkât-i Kadime-i İslâmiye Katalogu Kısm-i Sadis. Meskûkât-ı Osmaniye*, İstanbul, 1334/1918.

Paris'de İnikad Eden Beynelmilel Tarih-i Sınaat Kongresine Dair Maarif Nezaret-i Celilesine Takdim Olunan Rapordur, İstanbul, 1337/1921.

– *Âsâr-ı Atika Müzesinde Meskûkât Kolleksiyonları Tarihçesi, Tasnifâtı ve Mikdarı, Türkiye Büyük Millet Meclisi Maarif Vekâletine Takdim Olunan Rapor*, İstanbul, 1339/1923.

– *Küre-i Arzda Nüfus-ı İslâm*, İstanbul, 1339/1923.

– *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, İstanbul, 1340/1924.

– *Garbî Anadolu'da Selçukluların Vârisleri Tavâif-i Mülûk*, İstanbul, 1926.

– *Topkapı Sarayı*, İstanbul, 1931.

– *Camilerimiz*, İstanbul, 1932.

– *Yedikule Hisarı*, İstanbul, 1932.

– "Müzeler", *Birinci Türk Tarih Kongresi. Konferanslar, Müzakere Zabıtları*, [Ankara], [1932], s. 532-566.

– *İslami Nümizmatik için bir Bibliyografi Tecrübesi*, İstanbul, 1933.

Halil yirmi bir yaşında, Viyana, 4 Temmuz 1882. Dr. Székely fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu. Fotoğrafın arkasında ağabeyine imzalı ithaf mevcuttur: "İki gözüm makam-ı pederim karındaşım Galib Bey'e yadigârımdır".

Kaynakça. (BOA, DH.SAİDd, 166/93; MF.MKT, 1148/49, 13 Safer 1328), (Osman Hamdi Arşivi, Edhem Paşa'dan Hamdi'ye, Ekim 1889), (Bol-

Halil Edhem Bey, yakl. 1915. Yazarın koleksiyonu.

ton, 1901: 93), (Mansel, 1939), (Akalın, 1948), (Akyurt, 1948), (Başar, 1948), (Erdoğan, 1948), (Erguvanlı, 1948), (İnan, 1948), (Kocacan, 1948), (Künter, 1948), (Mansel, 1948a), (Mansel, 1948b), (Ogan, 1948), (Özden, 1948), (Tokgöz, 1948), (Uzunçarşılı, 1948), (Ünver, 1948), (Yanıkoğlu, 1948), (Yücel, 1948), (Koç, 1993), (Eldem E, 2008a), (Eldem E, 2010e).

HALİL ŞERİF BEY/PAŞA. *1832-1879 yılları arasında yaşamış, muhtelif büyükelçiliklerde ve Hariciye nezaretinde bulunmuş olan Osmanlı devlet adamı.* **» VİYANA SERGİSİ**

HAMİLELİK. *Döllenmeden doğuma kadar olan süre boyunca çocuğun rahimde taşınması.*
» YARADILIŞ

HAREM. *İslam ve Osmanlı kültüründe bir ev veya sarayın kadınlara ve özel hayata ayrılmış olan mekânı.*

Osman Hamdi'nin eserlerinde harem, çok açık bir şekilde olmasa da sıkça ima edilen bir temadır. Bu temanın kullanımı da zaman içinde nispeten kısıtlı bir dönem içinde sınırlı kalmıştır: Bu konuyu işleyen bilinen ilk tuval 1879 tarihli, sonuncusu ise 1886 yılına aittir.

Harem temasının açık değil de imalı olduğu yönündeki iddia biraz açıklama ister. Buradaki asıl mesele, haremin özellikle Batı oryantalist tarzdaki temsilleriyle mukayesesine dayanmaktadır. Batıda harem temasının işlenmesi esas itibarıyla cinsellik, erotizm, çıplak vücut ve şehvet hissi üzerine kuruludur. Bu anlamda harem, Doğunun bir gerçeğinden çok Batının bir hayali, bir fantezisi olarak ele alınmaktadır. Bunun nadir istisnaları kaideyi bozmayacak cinstendir. Özellikle akla gelen bir örnek, Henriette Brown adıyla bilinen Fransız Sophie de Saux'nun Fatma Sultan'ın sarayında bir harem sahnesini gösteren tablodur: Sade, hatta yalın bir mekânda bir grup kadın ayakta aralarında sohbet etmektedirler. Bu tablo hakkında Charles-Olivier Merson isimli ressam ve eleştirmenin sözleri meseleyi özetler: Ona göre bu tablo tam bir hayal kırıklığıdır, zira Binbir Gece Masallarını hatırlatan bir ortamda çıplak vücutlar yerine giyimli, sakin, ciddi, hatta sıkıntı içinde kadınlar vardır. Batıdaki hayal dolu beklentileri en iyi özetleyen bir bakıma bu tutumdur: Harem erotizm ve şehvet dolu olmalı, seyyah ve sanatçıların asırlardır yaratmış oldukları beklentiyi karşılamalıdır. Bu haremin neden genellikle bir hamama dönüştüğünü anlamak kolaydır: Ingres'in *Türk Hamamı*, Gérôme'un *Bursa'daki Büyük Havuzu*, Lecomte du Noüy'nin *Beyaz Cariyesi* gibi tuvallerin birleştiği hamam imajı, Batının harem beklentisinin en uç noktasını özetleyen bir klişeye dönüşmüştür.

Osman Hamdi'nin bu tür bir haremi tuvallerinde temsil etmeyeceği — hatta istese de edemeyeceği — aşikârdır. Çıplaklık Osmanlı resim sanatında akademik etüdler ve nü çalışmaları dışında meşruiyet kazanmış bir olgu olmadığı gibi, yerli bir sanatçının bu denli hayal gücüne ve fanteziye dayalı bir yaklaşımı benimsemesi pek akla yakın değildi. Ancak Osman Hamdi'nin eserlerinde kendisine sıklıkla atfedilen türden bir modernlik ve ilericilikle çelişen ve zımnen bir harem ortamını çağrıştıran bir havanın varlığı sezilmektedir. Bu tuvallerin harem temasıyla ilgilerini oluşturan asgari müşterek nokta, hepsinde kadınların bir iç mekânda resmedilmiş olmasıdır. Fakat bu ortak zeminin ötesinde birkaç belirleyici alt tipten bahsetmek mümkündür:

1) Açık veya yarı açık harem referanslarının bulunduğu tuvaller: *İki Siyahi Çocuk Arasında*; *Kavuklu Genç* (1879); *Kahve Ocağı* (1879); *İftardan Sonra* (1886);

Osman Hamdi, *İki Siyahi Çocuk Arasında*, yakl. 1880.
Tuval üzerine yağlıboya,
21 x 13,5 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Osman Hamdi, *Kavuklu Genç*, 1879. Sébah et Joaillier fotoğraf arşivinden cam negatif, 24 x 18 cm. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° 8077.

Bu tablolarda harem teması tarihsellik üzerinden verilmektedir. Saray kıyafeti giymiş bir kadının herbir yanında mücevveze türünden kavuk giymiş iki zenci çocuk tereddüde mahal vermeyecek şekilde Osmanlı sarayına ve harem-i hümayuna bir göndermedir. Diğer iki tuvalde ise aynı hissi veren birbiriyle ilişkili iki olgu söz konusudur: Bir taraftan belirgin bir şekilde "tarih kokan" kıyafetler giymiş bir erkeğin varlığı, diğer taraftan ise bu erkeğe bir kadının hizmet etmesi — iki tuvalde de kahve sunması. Bütün bu tuvaller muğlak bir şekilde de olsa geçmişte kurgulanmış ve harem ile özdeşleşen türden ilişkilerin — kölelik, erkeklere hizmet... — hakim olduğu sahnelerdir. Kadın bulunmamasına rağmen aynı kategoriye sokulabilecek bir tuval de *Kavuklu Genç* adıyla bilinen — ama pek tabii ki gerçek adı bilinmeyen, ya da olmayan — tablodur. Bu tablonun temsil ettiği eli değnekli ve kapı bekleyen figürün bir harem bekçisi görüntüsü verdiği, dolayısıyla da muhtemelen bir akağa olarak düşünüldüğü kuvvetle muhtemeldir. Burada da tarihsellik ve kapı bekleme olgusu bir araya geldiğinde açık olmasa da kuvvetli bir imayla harem göndermesi olduğu söylenebilir.

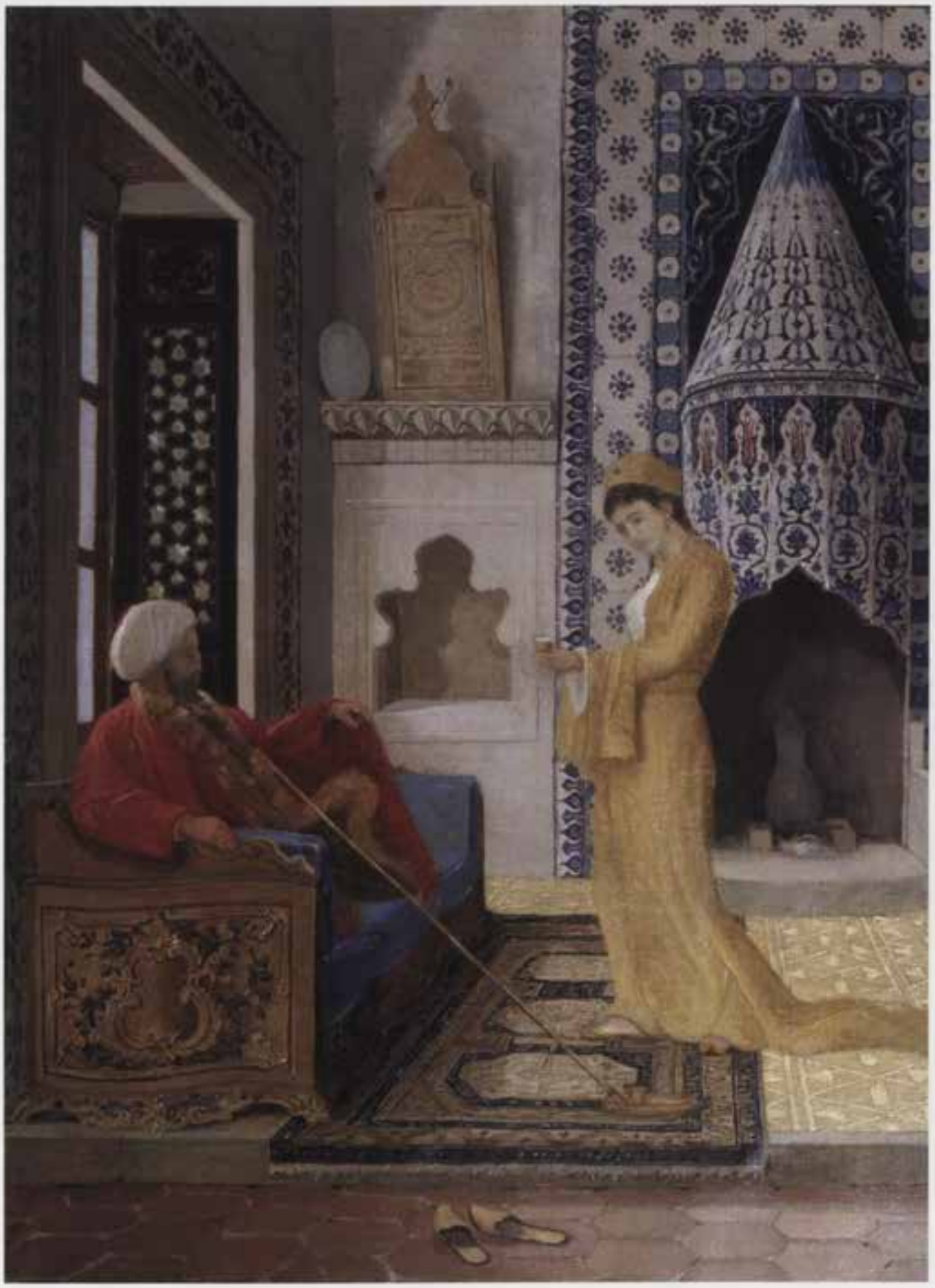
2) Birden fazla kadının varlığından dolayı harem hissi veren tablolar: *Haremden* (1880); *İki Müzisyen Kız* (1880); *Kahve Getiren Kız* (1881); *Saçların Taratan Kız* (1881); *Saçların Taratan Kız* (1882); *Saçların taratan Kız* (t.y.); *Müzisyen Kızlar* (1882).

Bu tabloların çoğunda birden fazla kadının bir arada görünmesinin "masum" olmadığı, genellikle bir harem mekânı çağrıştığı farkedilmektedir. Bu hissi veren farklı olgulardan bahsetmek mümkündür. Bunların biri *Haremden*'deki belirgin "işsizlik, güçsüzlük" hissidir: Çinileri, hasırı, ibriği, kurumaya bırakılmış bez ve peştemallarıyla harem/saray hizmetlerine ayrılmış gibi gözüken bir mekânda dört kadının amaçsız ve odaksız bir şekilde bir araya gelmeleri, haremde hizmet veren cariyelerin bir dinlenme anını akla getirmektedir. Bu sahnenin sanki bir devamını veya arka

Osman Hamdi, *Kahve Ocağı*, 1879.
Tuval üzerine yağlıboya, 50 x 38 cm.
Leon Grünberg koleksiyonu.

yüzünü oluşturan *Kahve Getiren Kız* aynı hissi perçinlemektedir: Sanki bir önceki tuvaldeki kadınlardan ikisi görevlerinin başına dönmüş ve haremin efendisinin istetmiş olduğu kahveyi içeri götürmeye hazırlanıyorlar...

Benzer bir his veren ikinci kurgu, "harem eğlencesi" temasıdır: *İki Müzisyen Kız* ya da bugün kayıp olan *Müzisyen Kızlar*, harem cariyelerinin diğer bir hizmetini, eğlenceyi sahneleyen tuvallerdir. Birinde üç, diğerinde iki kadının tanbur, tef ve kemençe gibi sazlarla müzik yaptıkları bir anı kurgulayan bu tuvaller de ancak mekânın harem, kadınların da cariye oldukları takdirde mânâ kazanan türdendir; her iki tabloda da kullanılan mekânın Bursa'Da Yeşil Camiin içinde kapının sağ ve solunda yer alan mahfiller oluşu da bu harem sahnelerine (ressamın aradığını sanmadığımız) bir ironik boyut katmaktadır.



Osman Hamdi, *İftardan Sonra*, 1886. Tuval üzerine yağlıboya, 57 x 42 cm. İş Bankası Resim Koleksiyonu.

Nihayet bu "çok kadınlılık" kategorisine giren çok bariz bi tema, birbirinin neredeyse aynı üç versiyonunu bildiğimiz *Saçlarını Taratan Kız*'dır. Bir sadece fotoğraf olarak günümüze kadar gelmiş, bir diğeri "Hamdi kulları" imzasıyla saray siparişi olduğunu ele veren, üçüncüsü ise Türkçe imzalanmış olan bu üç tuval tamamen aynı kurguya sahiptir: Elinde ayna tutan ve oturmuş şık elbiseli bir kadın, daha mütevazı giyimli ve ayakta duran bir kadına saçlarını taratıyor. Tablonun mekânı müzisyen kızlarla aynıdır: Yeşil Camiin sol mahfili. Ancak yerlerde hasır yerine mermer konarak ve mahfilin dip duvarına kurnalı bir çeşme eklenerek cami içi hamam içine dönüştürülmüştür. Zaten tablonun saray envanterindeki adı gayet açık bir şekilde buna gönderme yapmaktadır: *Hamam Derununda İki Kadın*. Sahnenin çağdaş bir İstanbul hanımefendisiyle halayığını tasvir ettiğini söylemek mümkünse de, mekânın boyutları, tezyinatı, genel tavır daha çok geçmişteki bir saray haremini akla getirmektedir. Ayrıca kendi döneminin içinden bakıldığında bu tuvalin epeyce "cesur" olduğunu kabul etmek gerekir. Söz konusu olan Ingres'in *Türk Hamamı* olmayabilir, ama çıplak ayaklar, salıverilmiş upuzun saçlar, bir kadının diğerine dokunuşu, ve alttan alta verilen hamam vurgusu bir araya getirildiğinde dönemin Osmanlı/İslam standartlarına göre bu tuvalde belirli bir erotizm denemesi olduğunu söylemek mümkün olabilir. Çok benzer bir kurguya sahip olup hiç de aynı hissi vermeyen *Çarşaflanan Kadınlar*

1

2

3

4

1. Osman Hamdi, *Vazolu Kız*, 1879. Sébah et Joaillier fotoğraf arşivinden cam negatif, 24 x 18 cm. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° 8105.

2. Osman Hamdi, *Kahve Getiren Kız*, 1881. Sébah et Joaillier fotoğraf arşivinden cam negatif, 24 x 18 cm. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° 8065.

3. Osman Hamdi, *Müzisyen Kızlar*, 1882. Sébah et Joaillier fotoğraf arşivinden cam negatif, 24 x 18 cm. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° 8071.

4. Osman Hamdi, *Saçlarını Taratan Kız*, 1881. Sébah et Joaillier fotoğraf arşivinden cam negatif, 24 x 18 cm. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° 8103.
D-DAI-IST-8105

Osman Hamdi, *Saçlarını Taratan Kız*, yakl. 1882. Tuval üzerine yağlıboya, 58 x 39. Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, 13/572.

Osman Hamdi, *Haremden*, 1880. Tuval üzerine yağlıboya, 56 x 116 cm. Özel koleksiyon.

tablosuyla yapılacak basit bir mukayese ilginç farkları ortaya çıkarabilir: Bu ikinci tabloda herhangi bir cinsellik iması olmadığı gibi, saray çinileri yerine ev mobilyası, ağır ipekli kumaşlar yerine giyilmek üzere hazır tutulan çağdaş ferace bir anda bir harem sahnesini burjuva konağına dönüştürmeye yetmektedir.

3) Tek kadınlı "hafif" harem temasını işleyen tuvaller: *Vazolu Kız* (1879); *Rahle Önünde Genç Kadın* (1879); *Kuran Okuyan Kız* (1880); *Osmanlı Kadını*; *Vazo Yerleştiren Kız* (1881); *Leylak Toplayan Kız* (1882); *Vazo Yerleştiren Kız* (1883); *Ayakta Genç Kadın* (1884).

Bu alt serinin harem temasıyla muhtemel ilişkisini sınamak çok daha zordur. Kadınlar tek başlarına olup illaki harem faaliyetleriyle özdeşleşmek zorunda olmayan konumlarda resmedildiklerinde statülerini — ve dolayısıyla mekânla ilişkilerini — anlamak güçleşmektedir. Vazo yerleştiren ya da leylak toplayan genç kadınları harem işleriyle görevli cariyeler olarak mı, yoksa etrafı toplayan veya çekidüzen veren ev kadınları olarak mı görmek gerekir? Aynı türde soruları rahle önünde poz vermiş veya okuyan kadınlar, ya da elini beline dayamış dimdik duran sarı elbiseli kadın için de sormak mümkündür. İki arada, bir derede diye nitelendirilebilecek bu durumları kesin bir şekilde tanımlamak zordur, fakat saray türündeki haremlerden ve yukarıda görülen tuvallerdeki bariz veya baskın vurgudan farklı bir durumla karşı karşıya olduğumuz belliyse de, buradaki tek ve dolayısıyla muhtemelen daha bağımsız duran kadınların da aslında belirli bir mahremiyet içinde, belki bir konağın modernleşmiş ve yenilenmiş harem anlayışı içinde yerlerini alıp hareket ettiklerini iddia etmek mümkündür.

Kısacası Osman Hamdi'nin değişen vurgularla da olsa sanat hayatının belirli bir döneminde yoğun bir şekilde harem temasını işlediği dikkat çekicidir. Bu durumun birkaç açıdan ele akınması gerektiğini düşünüyoruz. Birincisi, nadir yazılarında bu konuda ortaya koyduğu tavırla bu temanın arasındaki çelişkidir. Çarpıcılığından dolayı başka maddelerde de kullanmak zorunda kaldığımız babası Edhem Paşa'ya Bağdat'tan 27 Nisan 1870 günü yollamış olduğu mektupta evlilik ve aile konusunda söylediklerini burada da hatırlatalım:

> Zaten soğukkanlılıkla kendi adetlerimize göre bir evlilik yapmaktan aciz olduğumu beyan ederim. Yani annemin ve teyzemin genç bir kızın burnu veya gözleri hakkında yapacakları tasvire göre. Demek istiyorum ki evlilikte güzel hatlı bir burundan, kalp şeklinde dudaklardan, zarif bir şekilde elbisemin eteğinin öpülmesinden veya bir fincan kahve getirilmesinden bambaşka bir şey ararım.
>
> Sevgili ailem ve başka birkaç aile haricinde, kıymetli pederim, etrafınıza bir göz atın! Ailelerde ne görüyorsunuz? Kokuşmuşluk, ahlaksızlık, kavga, boşanma, Kölelik onları talan ediyor, odalıklar maneviyatlarını bozuyor. Kadın kocasına itaat etmiyor, koca karısını saymıyor. Koca kendi alemindeyken, karısda kendi yolunda. Hiçbir zaman elele vermediler. Hiçbir zaman bir aile teşkil etmediler. Çocuklar ihmal ediliyor. Anne onları hiçbir zaman düşünmemiş, Kendini hâlâ taşınır mal sanan kölelerin elinde bu zavallı yavrular mânâsız bir hayat sürüyorlar. Bu arada anne mesirelere gidip taşıdığı ama nefret ettiği ismi

Osman Hamdi, *Rahle Önünde Genç Kadın*, 1879. Tuval üzerine yağlıboya, 21,5 x 27 cm. Özel koleksiyon.

Osman Hamdi, *Saçlarını Taratan Kız*, 1881 Sébah et Joaillier fotoğraf arşivinden cam negatif, 24 x 18 cm. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° 8103

Osman Hamdi, *Saçlarını Taratan Kız*, 1882. Tuval üzerine yağlıboya, 56 x 37 cm. Özel koleksiyon.

çamura buluyor. Bütün bunların sebebi de yozlaşmış adetlerimizde erkeğin kadın alırken gözlerini kapamasını gerektiren gülünç bir antlaşmadır. Bu antlaşmaya göre evlilik kadının ve erkeğin hür rızasından değil, aile büyüklerinin muvafakatından kaynaklanmaktadır.

Bu sözleri eden birinin on yıl sonra yaptığı tablolarının büyük bir kısmında tam da bu kadar sert bir dille eleştirdiği harem, kölelik, odalıklar, cariyeler gibi unsurlardan oluşan bir ortamı canladırmaya çalışmasını nasıl izah etmek gerekir? Burada pek tabii ki uyuşmaz çelişkiler, bölünmüş şahsiyetler, tutarsız tavırlar aramaya gerek yok; Osman Hamdi ilke olarak ve büyük ölçüde kendi hayatı için uygun görmediklerini sanatında yaratacakları etkiden dolayı ya da harekete geçirdikleri hayal gücü nedeniyle işlemeyi seçmiş olabilir. Bu da ister istemez onun oryantalist eğilimleri konusunu gündeme getirecek bir durumdur. Harem, Osman Hamdi'nin gerçek dünyasının değil, tablolarının bir unsuruydu; onu kullanmasının başlıca sebebi ise esas itibarıyla yarattığı etki ve cazibeydi, başka bir deyişle bir tür fantezi dünyası. Bu anlamda Batılı meslektaşlarından

Osman Hamdi, *Ayakta Genç Kadın*, 1884. Tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon.

özde çok farklı bir şey yapmış değildi; değişen sadece bu fantezinin sınırlarının nerede çizildiği ve mevcut ahlaki ve ideolojik bağlamın bu konudaki belirleyiciliğiydi.

İlginçtir ki *İftardan Sonra* diye bilinen 1886 tarihli tuvalden sonra Osman Hamdi bir daha bu tarzda eser yaratmamış, enerjisinin büyük bir kısmını daha çok dinî referanslar üzerine kurulu eserlere doğru yöneltmiştir. Harem ve evin mahremiyeti etrafında kurguladığı bu temayı tükettiğini, veya dayandığı sının artık aşamayacağını anladığından mıdır? Batıya yönelik üretiminde sakin bir dinî temayla daha kolay yol alabileceğini mi düşünmüştü? Bu tarihten önce ancak tek tük rastladığımız aile ve eş, dost portrelerinin bu noktadan sonra artmasını acaba bu değişime bağlamak mı gerekir? Bu sorulara kesin bir cevap vermek şu an mümkün olmayabilir, ama vurgulanması gereken bir şey varsa o da Osman Hamdi'nin kısa bir müddet için de olsa yoğun bir şekilde oryantalist temaların en güçlülerinden biri olan haremi kendi kültürel bağlamına uyarlayarak yoğun bir şekilde kullanma yoluna gitmiş olduğudur.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 27 Nisan 1870), (Öztürk, 2008: 176), (İnankur, 2009: 301).

HARİCİYE NEZARETİ. *Bir ülkenin dış ilişkilerinden sorumlu bakanlı, Dışişleri Bakanlığı.* » **MEMURİYET**

HASAN. *Rudolf Lindau'un Bir Osmanlının Hikâyeleri kitabında aynı adlı hikâyenin kahramanı Çeçen savaşçışı bir çocuk.*

Rudolf Lindau'un 1896 yılında yayımladığı ve aslında Osman Hamdi'nin kendisine anlattığı Bağdat anılarından derlediği *Bir Osmanlının Hikâyeleri* isimli eserinin ikinci hikâyesi "Hasan" adını taşımaktadır. Bu ad, hikâyenin kahramanı olan ve henüz on dört yaşlarındayken orduda savaşmak için can atan bir Çeçen çocuğunun adıdır. Osman Hamdi 1869'da Midhat Paşa'nın maiyyetinde Bağdat'a gittiğinde, oradaki Osmanlı idaresinin en büyük sorunlarından biri asayişi korumak ve özellikle Bedevi aşiretlerinin özerklik ve bazen de isyan dürtüsüne karşı koymaktı. Bunun için valinin elinde nizami birlikler var idiyse de bunlara gayrımuntazam — bir nevi başıbozuk — destekler bulmak gerekiyordu. Bunun bir çaresi aşiretlerden bazılarını çekmek ve diğer aşiretlere karşı olan düşmanlıklarından istifade ederek kullanmaktı. Buna ilaveten bir de Kafkasya'daki Rus genişlemesi ve baskısından kaçmış olan ve Güneydoğu Anadolu ile Suriye ve Irak'a kadar savrulmuş olan nüfusun savaşçılarını bir şekilde orduya bağlamaktı. Bu savaşçıların arasında çok sayıda kahramanlık şöhretleri yüksek Çeçen bulunuyordu.

Hikâye böyle bir ortamda, Midhat Paşa aşiretlere karşı savaşmak üzere Çeçen gönüllüleri orduya yazmaya çalıştığı bir anda gelişir. Osman Hamdi'ye bu süreçte verilen görev, kaydolmaya gelen Çeçenlerin savaşmaya uygun olup olmadığının kararını vermekti. Çeçenlerin hepsi gayet uygun çıkmıştı... ta ki bir yirmi, diğeri on dört, on beş yaşlarında Salih ile Hasan gelinceye kadar. Salih mükemmel bir savaşçı olabilecek özellikleri haizdi, fakat Hasan henüz çocuk olduğundan Osman Hamdi tarafından geri çevrilmişti.

Hikâyenin devamını tahmin etmek zor olmasa gerek: Geri çevrildiği halde Hasan gene de birliğe katılmayı becerir ve şiddetli çatışmalarda kendini göstermeyi başarır. Fakat bir aya

Osman Hamdi, Çeçen savaşçı portresi, Resül'ayn'de Demir Sultan, 1869. Özel koleksiyon.

yakın süren seferin nihayetinde hastaneyi ziyaret eden Osman Hamdi orada yatanların arasında Hasan'ı görür. Salih çatışmada düşmüş, Hasan da onun intikamını almak için iyice ortaya atılmış ama sonunda yaralanmıştı. Osman Hamdi onu gördüğünde ölümün eşiğindedir, ve hâlâ içerlemiş bir şekilde "Söyle bakalım, ben çocuk muyum?" diye kendisine çıkışmaktadır. Osman Hamdi de üzüntü içinde hakkını teslim eder, bunun üzerine Hasan gözlerini kapar...

Osman Hamdi, Çeçen savaşçı portresi, İsmail, 1869.
Özel koleksiyon.

Kitabın çok oryantalist olan diğer hikâyelerine nispetle Doğu-Batı ikilemi üzerinde yoğunlaşmayan ve esas itibarıyla bir olgunlaşma ve kahramanlık hikâyesi olan "Hasan"da verilen bazı detaylar ve özellikle muharebe tasvirleri gayet güvenilir bir şekilde başka kaynaklarla örtüşmektedir. Gerçi "Hasan" hikâyesinin etkili olmak için gerçek olmasına lüzum yoksa da, buna benzer durumların sık sık ortaya çıktığını düşünmek mümkündür.

Kaynakça. (Lindau, 1896: 23-35), (Eldem E, 2010a: 53, 59, 61, 118-126, 193).

HASIR. *Kurumuş bitki saplarının örülmesinden elde edilen ve genellikle yere serilen örtü.*
» **HALI**

HAT. *Çizgi, çizim, güzel ve itinalı yazı, hattat elinde çıkmış yazı.* » **KİTABE; YAZI LEVHASI**

HEKİMBAŞI İSMAİL PAŞA. *1807-1880 yılları arasında yaşamış, çeşitli valilik ve nazırlıklarda bulunmuş olan Osmanlı devlet adamı.*
» **ASAR-I ATİKA NİZAMNAMESİ**

HEUZEY, LÉON. *1831-1922 yılları arasında yaşamış olan Fransız arkeolog ve müzeci.*
1854-1857 yılları arasında Atina'daki Fransız Okulu üyesi olmuş olan Léon Heuzey, Yunanistan'da arkeolojik araştırmalar yapmış, III. Napoléon emriyle Makedonya'da kazılar düzenlemiş, 1870'de Louvre Müzesi'nde Grekoromen eserler koservatör muavini olarak çalışaya başlamıştır. Ardından aynı müzenin Şark eserlerinin başına gelmiş ve bu nedenle de Tello'da kazı yapan Ernest de Sarzec ile sıkı bir işbirliğine girmiştir.

Osman Hamdi'nin Heuzey ile ilişkileri başta epey gergin olmuşsa da — Heuzey'nin Tello kazı izni konusunda fazlaca ısrarcı olması nedeniyle — Fransız sefiri comte de Montebello'nun gayretleriyle düzelmiştir. Montebello, Osman Hamdi'nin en büyük şikâyetlerinden birinin Fransız meslektaşları tarafından pek adam yerine koymamak olduğunu anlamış, bu hususta Fransız arkeologlarını uyarmıştı. Bu sayededir ki Heuzey Hamdi'ye karşı tutumunu değiştirmiş ve iki adam arasındaki buzlar erimeye başlamıştır.

Heuzey, Fransız hükümetinin ve diplomasisinin Osman Hamdi'yi memnun etme ve hoş tutma politikasında önemli bir yer oynamıştır. Tello kazılarının devamının sağlanabilmesi için bu meseleye özellikle alâka göstermiş, en son adım olarak da Hamdi'nin Aralık 1893'de Fransız Enstitüsü'nün Yazıtlar ve Edebiyat Akademisi'nin (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) muhabir üyesi seçilmesi için elinden geleni yapmış, sonunda da başarılı olmuştu.

Sarzec'in bu anlamda Osman Hamdi'yle olan ilişkisinin özellikle somut neticeleri açısından tam olarak çelişkili ol-

masa da epey karmaşık olduğunu söylemek gerekir. Bir taraftan Osman Hamdi'yi en istediği türden bir taltif ile tatmin etmeyi bilmiş ve ona samimi bir saygı ve takdirle yaklaşmış bir kişiyken, diğer taraftan da özellikle diplomatik çevrelerin nüfuzunu kullanarak Osman Hamdi'nin etrafından dolanarak saraydaki ricalden bazı önemli parçaların nizamnameye aykırı olarak Fransa'ya verilmesini sağlayabilmiş bir kişidir. Bu parçaların arasında Tello vazosu diye de bilinen Entemena vazosuyla meşhur Akbabalar stelasını saymak mümkündür.

Heuzey'nin başlıca eserleri aşağıdadır:

– *Mission archéologique de Macédoine*, Paris, Firmin-Didot, 1876 (Henri Daumet ile).

– *Nouvelles fouilles de Tello*, Paris, E. Leroux, 1914.

– *Restitution matérielle de la stèle des vautours, restitution archéologique*, Paris, E. Leroux, 1909

– *Archéologie orientale*, Paris, 1902.

– *Catalogue des antiquités chaldéennes : sculpture et gravure à la pointe*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1902

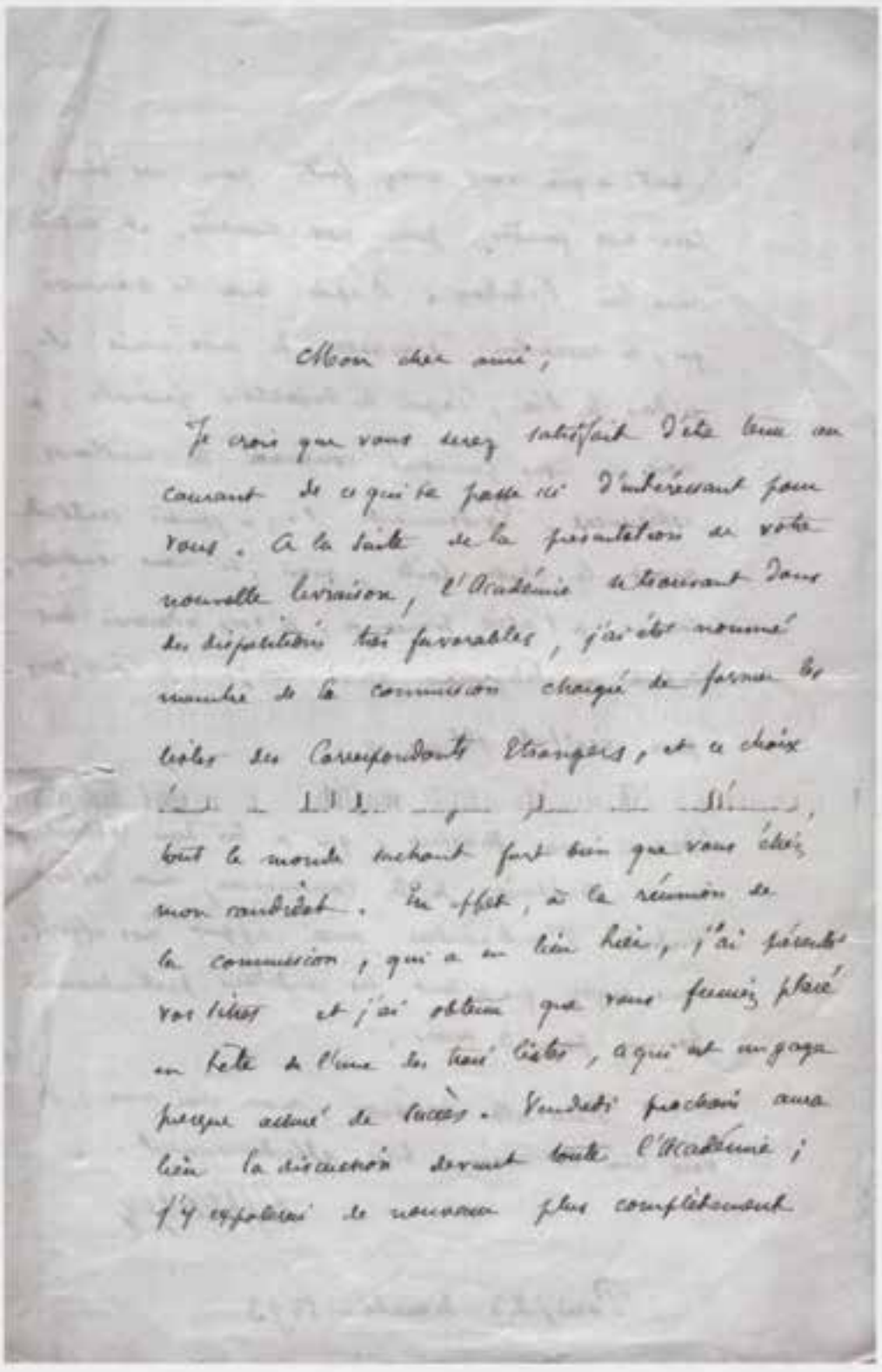
– *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre*, Paris. Impremeries réunies, 1891

– *Les origines orientales de l'art : recueil de mémoires archéologiques et de monuments figurés*, Paris, E. Leroux, 1891-1915

– *Un palais chaldéen*, Paris, E. Leroux, 1888.

Kaynakça. (Pillet, 1955). (Metzger, 25-33)

Heuzey'den Hamdi'ye mektup, 25 Ocak 1894. Yazarın koleksiyonu. Mektupta Heuzey, Osman Hamdi'ye telgraf yoluyla vermiş olduğu Akademiye seçiminin haberini teyit etmekte, ayrıca da meşhur Akbabalar stelasıyla Entemena vazosunda bahsetmektedir. Stelanın kayıp bir kıymığını istemesinden stelanın artık Fransa'da olduğunu anlamak mümkündür. Vazoya gelince, Heuzey'nin "herşey sizin elinizde" ifadesinden Heuzey'nin vazoyu elde etmek için Osman Hamdi'nin desteğini veya onayını beklemekte olduğu anlaşılmaktadır.



Mon cher ami,

Je crois que vous serez satisfait d'être tenu au courant de ce qui se fait ici d'intéressant pour vous. A la suite de la présentation de votre nouvelle livraison, l'Académie se trouvant dans des dispositions très favorables, j'ai été nommé membre de la commission chargé de former la liste des Correspondants Etrangers, et ce choix [illegible], tout le monde m'ayant fait bien que vous étiez mon candidat. En effet, à la réunion de la commission, qui a eu lieu hier, j'ai présenté vos titres et j'ai obtenu que vous fussiez placé en tête de l'une des trois listes, qui est engagé presque certain de succès. Vendredi prochain aura lieu la discussion devant toute l'Académie; j'y appuierai de nouveau plus complètement tout ce que vous avez fait pour nos études, pour nos fouilles, pour nos musées, et activité aura lieu l'élection. D'après toutes les assurances que j'ai recueillies d'avance de mes amis et, je dois le dire, d'après les dispositions générales, je crois que nous pouvons compter sur les meilleures espérances. Evidemment il n'y a jamais certitude avant le choc fait; mais, si nous réussissons, comme je l'espère beaucoup, je vous adresserai tout de suite un télégramme ainsi conçu: « Félicitations pour résultat obtenu ».

A [illegible] j'ai eu [illegible] Dérenbourg avec Maspero, qui a très bien réussi, comme trésorier de la commission, mon rapport verbal. L'un et l'autre ont appuyé nos efforts. Vous voyez que à tout les conditions particulièrement bonnes pour le succès.

Dans cette espérance, mon cher ami, je vous serre la main bien affectueusement.

L. Heuzey

Paris, 23 décembre 1893

HILPRECHT, HERMANN VOLLRATH.
1859-1925 yılları arasında yaşamış olan Alman arkeolog ve Asiryoloji uzmanı.

Almanya'da doğup Leipzig Üniversitesi'nde teoloji, filoloji ve hukuk okuyan Hilprecht, kısa bir müddet Almanya'da Erlangen Üniversitesi'nde ders verdikten sonra 1886 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göçerek Pennsylvania Üniversitesi'nde öğretim üyesi ve müzesinde Sami eserler seksiyonu sorumlusu olmuştu. 1889 yılında üniversitenin John Punnett Peters'ın yönetiminde düzenlenen Irak'taki Nippur kazısına Asiryolog olarak katılmıştı. Ancak çok hızlı bir şekilde Hilprecht'in bütün mesai arkadaşlarıyla geçimsizlik ve uyumsuzluk sorunları olduğu ortaya çıkmıştı. Kazı alanına gitmek yerine İstanbul'da vakit geçirme meyli, kazı başkanı Peters'ı kıskanma ve ayağını kaydırma teşebbüsleri, yapılan keşifleri üzerine alma ve bunu duyurma çabaları...

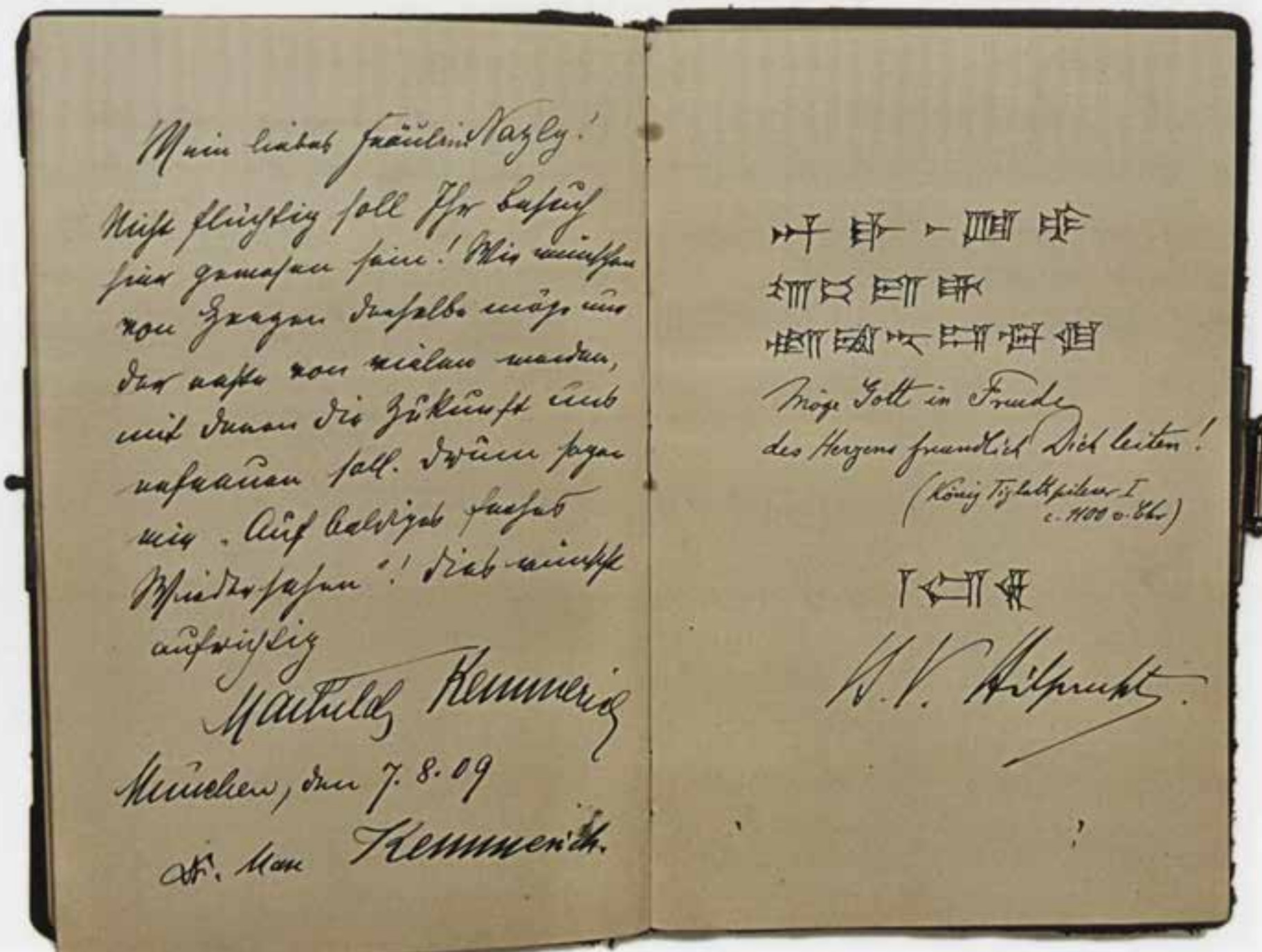
İşin ilginç tarafı, ekibin içindeki ilişkiler gerildikçe Hilprecht'in Osman Hamdi ve kardeşi Halil Edhem ile samimiyeti artıyordu. Aslında iki olgu arasındaki tek bağlantı, Hilprecht'in Istanbul'da daha fazla vakit geçirmesi ve bu vaktinin büyük bir kısmını Müze-i Hümayun'daki eski Şark eserlerinin ve özellikle Asur çivi yazılı kil tabletlerini tasnifine yar-

Hermann Vollrath Hilprecht çalışma odasında, İstanbul, yakl. 1895. Pennsylvania Üniversitesi Müzesi, 102207.

dımcı olmasıydı. Hilprecht açısından bu iyi ilişkilerin faydası da yok değildi: Müze-i Hümayun ile ilişkilerini hoş tuttukça kazı izni alması, hatta buluntuların bir kısmını kendi üstüne alması mümkün olabiliyordu.

Hilprecht rakiplerine karşı ilk aşamada başarılı oldu; 1900 yılında Nippur kazısı sona erdiğinde, aslında ekipten John Henry Haynes'in keşfetmiş olduğu tapınak kütüphanesi dahil, kazanımların çoğunu kendine atfetmeyi başarmıştı. Fakat aynı zamanda da Hilprecht'e karşı Peters'in başı çektiği bir muhalefet oluşmaya başlamıştı. "Peters-Hilprecht kavgası" diye bilinen kriz 1905'te patlak verdi: Hilprecht tabletleri alıkoymak ve kullanmamakla, dolayısıyla bilimsel sahtekârlıkla suçlanıyordu. Gerçi üniversitede kurulan komisyon onu sonunda aklamıştı, ama birkaç sene sonra tabletlerle ilgilenmediği iddiası tekrar belirince üniversiteyi terk edip Avrupa'ya gitmişti. Üniversite zorla tablet koleksiyonuna girince de onları korkutma amacıyla istifa etmişti; ama üniversite blöfünü görmüş, istifayı kabul etmişti. Böylece Hilprecht'in kariyeri 1910'da resmen sona ermişti.

Hilprecht ile Osman Hamdi ve Halil Edhem arasındaki samimiyetin birçok izine rastlamak mümkündür. Hilprecht'in 1893'ten itibaren Halil Edhem'e olan gayet dostane mektupları iyi bir örnektir. Keza, Hilprecht'in Osman Hamdi'nin kızı Nazkı'nın hatıra defterine çivi yazısıyla düştüğü not, Kuruçeşme ya da Eskihisar'da beraber geçirilmiş bir yemeğin izidir. Fakat bütün bunlardan çok daha kuvvetli bir anı, Osman Hamdi'nin Hilprecht için yapmış olduğu tablodur. Haynes tarafından 1903'te çekilmiş olan ve Nippur'da tapınak avlusundaki kazıyı gösteren bu fotoğrafı Hilprecht on sene sonra yayımladığı kitabın iç kapağında kullanmıştı. Osman Hamdi ise iç kapaktaki bu resmi model olarak kullanarak aynı sahneyi büyük bir tuvale aktarmıştı. Siyah beyaz ve küçük boyutlu bir resimden büyük ebattaki renkli bir tabloya geçerken Osman Hamdi gayet başarılı bir performans göstermişti. Hakim olan sarı renk kumu ve toprağı, fakat aynı zamanda kurşuni mavi bir gökle birleşerek havanın sıcaklığını veriyordu. Fotoğrafta karınca gibi gözüken insanları tabloda daha belirgin figürlere dönüştürmüş,


Mein liebes Fräulein Nazly!
Diese flüchtige soll Ihr Lesen
frei gemacht sein! Wir wünschen
von Herzen dasselbe möge ein
der erste von vielen werden,
mit denen die Zukunft Euch
reichlich soll. Denn sagen
wir. Auf baldiges frohes
Wiedersehen"! Bleib mir stets
aufrichtig
Mathilde Kemmerich
München, den 7. 8. 09
M. Kemmerich.

𒀭𒈾 𒄑 𒁀 𒌷 𒄑
𒀀𒈾 𒄑 𒄑
𒀀𒈾 𒄑 𒁀 𒌷 𒄑
Möge Gott in Freude
des Herzens freundlich Dich leiten!
(König Tiglathpileser I.
c. 1100 v. Chr.)
𒁀 𒄑
H. V. Hilprecht.

Osman Hamdi'nin kızı Nazlı'nın misafir defterinde Hermann Hilprecht'in ithafı, t.y. Yazarın koleksiyonu. Hilprecht çivi yazısıyla Asur Kralı I. Tiglath-Pileser'den (MÖ 1114-1076) bir alıntı vermiş, ardından da Almanca tercümesini eklemiştir: "Tanrı size gönül sevinci içinde dostça yol göstersin". Asurca metnin transkripsiyonu: "DINGIR. GAL ina ṣu-ub / lib-bi ṣa-biâ / li-it-tar-ra-ak-ki" İmzasını ise adının mânâsından yola çıkarak vermiştir: "IU.GUR.KÛ =namœaru ellu =Bay Parlak Kama". Hilprecht adı, eski üst Almancada (*Althochdeutsch*) "savaş" mânâsına gelen "hiltja" ve "parlak" demek olan "beraht" kelimelerinden oluşmaktadır. Bütün bu bilgiler için Zainab Bahrani ile Aslı Özyar'a en içten teşekkürler.

Sol sayfadaki metin, *İnsanoğlunun Aptallığının Tarihi Üzerine* (1913) kitabının yazarı Alman felsefeci Max Kemmerich (1876-1932) ile karısı Mathilde'ye aittir.

Osman Hamdi,
Nippur Kazıları, 1903.
Tuval üzerine yağlıboya,
134 x 181 cm. Pennsylvania
Üniversitesi Müzesi, 152280.

hatta terasın sağ köşesindeki testileri inceler pozda Hermann Hilprecht'in kendisini de eklemişti; oysa fotoğrafın çekildiği tarihte Hilprecht İstanbul'un keyfini sürüyordu.

Tabloyu Hilprecht büyük bir ihtimalle üniversitesinin müzesi adına sipariş etmişti. Niyeti herhalde Nippur kazılarından çıkan objelerin sergilendiği galeride tabloyu dekorasyonda kullanmaktı. Ne var ki Hilprecht'in üniversiteyle arası açılınca bu tablonun teşhirinden vazgeçilmiş, bunun üzerine de Hilprecht'in ikinci karısı Sallie Crozer Robinson kocasına hediye etmek üzere tabloyu üniversiteden satın almıştı. 1948 yılında Bayan Robinson'un torunu Elise Robinson Paumgarten'ın tabloyu üniversiteye bağışlamasıyla eser ilk alıcısına rücu etmiştir.

Hilprecht'in başlıca eserleri aşağıdadır:

– *Explorations in Bible Lands*, Philadelphia, 1903.

– *The Excavations in Assyria and Babylonia*, Philadelphia, 1904.

– *The So-Called Peters-Hilprecht Controversy*, Philadelphia, 1908.

Kaynakça. (Hilprecht, 1903), (Hilprecht, 1904), (Hilprecht, 1908), (Ousterhout, 2010).

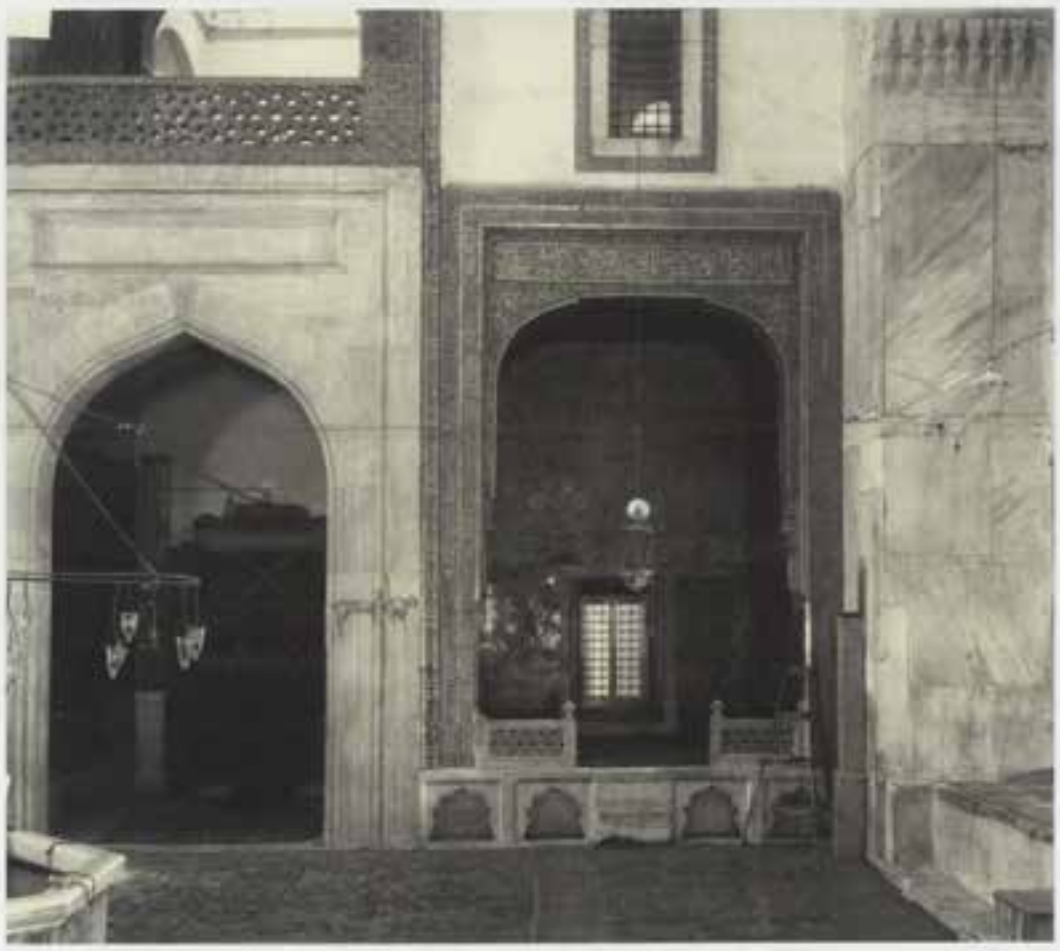
Nippur'da tapınak avlusun kazısı. Hermann Vollrath Hilprecht, *Explorations in Bible Lands*, Philadelphia, 1903, iç kapak.

HİLYE. *Peygamberin görünüş, hal ve tavrını anlatan metinler ve bu metinlerin hattat tarafından yazılmış örneklerini taşıyan, duvara asılan veya dayanan ahşap levhalar.* » **İSLAMÎ ESERLER**

HİNDİSTAN. *Asya kıtasının Güneyinde, Hint Okyanusu'nun içine doğru ilerleyen geniş bir yarımada şeklini alan bölge ve ülke.*
» **BOMBAY; İKBALÛ'D-DEVLE**

HOCALAR. *İslam geleneğinde belirli bir eğitim almış ve din bilgisi ile saygı uyandıran ya da bu bilgisini aktararak başkalarını eğiten kişiler.*
Bu madde, aslında farklı isimlerle anılarak ve genellikle beraber incelenmeyen iki tuvali bir araya getirmek için asgari müşterek üzerinden oluşturulmuş zorlama bir başlık taşımaktadır. Gerçekten de "hocalar" başlığı altında bir araya getirmek istediğimiz iki tuvalden biri, 1890 tarihini taşıyan ve en erken *Bursa'da Yeşil Cami'de* adıyla anılmış olan bir tablodur. Diğeri ise *Cami Önünde Konuşan Hocalar* adıyla bilinen tuvaldir.

Bu tuvalleri aynı madde altında birleştirme ve dolayısıyla ortak ele alınmalarını teklif etme fikri tartışmaya açık olmakla beraber sanırız savunulabilir bir seçimdir. Gerçi bu tabloları ayıran veya başka tablolara yaklaştıran unsurlar tok değildir. Birinin iç mekânda, diğerinin dış mekânda sahnelenmiş olması önemli bir fark olduğu gibi, "hoca" kategorisine girebilecek kişilere *İlahiyatçı* serisinde, ya da *Kuran Okuyan Hoca* gibi tuvallerde de rastlamak mümkündür. Ama bu iki tablo arasındaki önemli ortak nokta, her ikisinin merkezinde yer alan iki baş figürün her açıdan aynı olmasıdır. Biri sol elinde Kuran olduğu muhtemel olan bir kitabı açık tutup içinden bir pasaj okurken sağ eliyle de dikkat toplayan ayaktaki adamın karşısında kucağında Kuran olabilecek bir kitabı tutup (sağ veya sol) elinin üzerine çenesini yaslayarak diğerini dinleyen ikinci bir karakter... Bu iki figürün her iki tuvaldeki merkezi konumu ve kompozisyonu tanımlamadaki baskınlığı, bizi bu iki sahneyi bir arada ele almaya teşvik etmiştir.



Bursa'da Yeşil Camiin içinde sağ mahfil, t.y. Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° KB 83.

1890 tarihini taşıyan *Bursa'da Yeşil Cami'de* tablosu, Osman Hamdi'nin Yeşil Camiin içinde, kapının iki tarafında yer alan mahfillerin birini — bu defa sağdakini — dekor olarak kullandığı çok sayıdaki tuvalin arasında yer alır. *İki Müzisyen Kız, Müzisyen Kızlar, Saçlarını taratan Kız, Kuran Okuyan Hoca* gibi eserlere sahne oluşturan bu mekânın en belirgin, detaylı ve dikkatli şekilde ele alındığı tuval budur. Mahfilin derinliği, çinilerinin zengin renkleri, mermer bölmenin işçiliği, hat bordüründe yer alan لَو بُسِّتِ الجِبالُ وَانشَقَّتِ السَّماء (lev büsseti'l-cibalu ve'n şakkati's-semâu) "dağlar ve gökyüzü yarılsa idi" ifadesi, tavandan sarkan Memluk kandili, yerdeki hasır, dev boyutlu şamdan ve mum çok özenli bir şekilde verilmiş, bir anlamda Osman Hamdi'nin 1900'den sonraki tuvallerini belirleyen ayrıntılı Şark mekânı tasvir etme alışkanlığının ilk örneklerinden birini oluşturmaktadır. Paralel olarak ele aldığımız *Cami Önünde Konuşan Hocalar* tuvali de çok benzer özellikler sergilemektedir. Buradaki ayrıntı merakı bir iç mekâna değil, Karaman Hatuniye Medresesinin — yani Karamanoğlu Alaeddin Bey'in karısı Nefise Sultan'ın 1382'de yaptırmış olduğu medresenin — kışlık dersanesinin revaklı girişidir. Burada da aynı dikkat ve itinayla duvarın dokusu, kapının etrafındaki taş işçiliğiyle üstündeki kitabesinin ayrıntısı verilmiş, arka planda ise bir cami ile mezarlığın belli belirsiz görüntüsü yer almaktadır. Bu çalışmanın aynı mekânın ayrıntılı ve büyük boyda bir fotoğrafa dayanarak yapılmış olduğu, bu fotoğrafın bugüne kadar gelmiş olmasından anlaşılmaktadır. Tablonun bazı yerlerindeki bazı belirsizlikler ise tam bitmemiş olduğunu göstermekte, dolayısıyla da neden imza ve tarih taşımadığını izah etmektedir.

Her iki tablodaki odak noktası, biri okur, diğeri dinler pozisyonda resmedilmiş olan, ve kıyafetlerinden "hoca" oldukları söylenebilen iki kişidir. *Cami Önünde Konuşan İki Hoca*'da biraz daha arkada ayakta duran üçüncü bir karakter mevcutsa da, onun sahneye gerçek mânâda katılmadığını söylemek mümkündür. Ayaktaki şahıs sol elinde açık tuttuğu ve Kuran olduğu kuvvetle muhtemel olan bir kitaptan okumakta, sağ eliyle yaptığı hareketle de söylediklerine vurgu yapmaktadır. Karşısındaki kişi ise — birinde basamağa, diğerinde bir sandığa — oturmuş, kucağında büyükçe bir kitap — Kuran? — tutmakta, çenesini eline dayamış olarak — birinde sağ, diğerinde sol — pür dikkat dinlemektedir. Oturan kişinin Osman Hamdi olduğu aşikâr olduğu gibi, her iki karakterin de model olarak kullanılmış fotoğrafları mevcuttur.

Her iki karakterin bir ortak noktası yaptıkları işe verdikleri dikkat ve dolayısıyla ortaya çıkan ciddiyet ise, diğeri de ikisinin de kıyafetini belirlereyen perişanlık, köhnelik ve fakirliktir. Yırtık elbiseler, lime lime olmuş cübbeler Yeşil Camiin ihtişamıy-

Osman Hamdi, *Bursa'da Yeşil Cami'de / Kuran Dersi*, 1890. Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 59 cm. Najd Koleksiyonu, fotoğraf: Mathaf Gallery, Londra.

Kuran okuyan hoca modeli, t.y. Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971, s. 375.

la pek uyuşmuyorsa da, Hatuniye Medresesinin epey harap hâli, toprak zemini ve Osman Hamdi'nin tavana iliştirdiği örümcek ağlarıyla aynı lisanı konuşmaktadır. Ressamın kendi kılığını bilinçli ve istekli bir şekilde fakr ü zaruret içinde tasarlamış olduğunun teyidini bambaşka bir kaynaktan alıyoruz. Theodore Bent 1888'deki bir yazısında Osman Hamdi'nin dilenci kılığında çektirmiş olduğu fotoğraftan bahsetmektedir:

> Onu en çok eğlendiren şeylerden biri, kısa bir müddet evvel çektirmiş olduğu ve kendini İstanbul'un perişan ve eğri büğrü dilencilerinin kılığında, etrafında çanta, baston ve sadaka tabağı dahil olmak üzere dilencilik sanatının bütün aletleriyle birlikte, yüzünde hiçbir dilencinin üstlenemeyeceği kadar sefil bir zavallılık ifadesiyle gösteren fotoğraftır. Beyefendi hazretleri acı bir kinayeyle şöyle diyor: "İstanbul'daki Osmanlı İmparatorluk Müzesi müdürü olarak benden vahşinin teki diye bahseden bütün Avrupa müzelerinin müdürlerine bu fotoğrafı yollamayı düşünüyorum; böylece bu zavallılar bir kereliğine bile olsa haklı olduklarını düşünerek sevinirler.

Karaman Hatuniye Medresesi revaklı girişi, t.y. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi fotoğraf arşivi.

Buradaki konu ve bağlam arkeoloji olsa da , söz konusu fotoğrafın bu iki tablodaki otoportreye model oluşturan görüntüye şüphe yoktur. Bu durumda tablonun vurgularından birinin fakirlik ve köhnelik olduğunu ama bunun nispeten "onurlu" bir şekilde ele alındığını söylemek mümkündür. Ancak bu tablonun çoğu yorumcusu için asıl mesele, bu iki kişinin giriştikleri faaliyetin tanımlanması olmuştur. Bu açıdan da bu tuvallerin isimlendirilmesi özellikle önem kazanmıştır. Yeşil Camii temel alan tablonun ismini keşfedebilmek için yapımından bir sene sonra, 1891'de Berlin'deki Uluslararası Sanat Sergisi'ne (*Internationale Kunst-Ausstellung*) geri gitmek gerekir. Bu sergide *Kuran'dan Okuma* (*Vorlesung aus dem Koran*) adıyla kataloğun ilk baskısına giren, ama ikinci baskıda muhtemel *Cami İçinde* (*In der Moschee*) adıyla gözüken tuvalin aynı olduğu ve bu tuvalden başka bir şey olmadığı kuvvetle muhtemeldir. Bundan yirmi kadar yıl sonra Adolphe Thalasso, 1911'de yayımladığı *Osmanlı Sanatı* (*L'art ottoman*) isimli meşhur kitabında bu tabloyu yayımladığında *Bursa'daki Yeşil Cami'de* (*À la Mosquée Verte de Brousse / In der grünen Moschee von Brussa*) isimlerini kullanmıştır. İlginçtir ki bugün bu tuvalin sahibi olan Najd Koleksiyonu, tuvalin muhtemelen ilk ismi olan *Kuran'dan Okuma*'ya en çok yaklaşan bir isim kullanmaktadır: *Kuran Eğitimi* (*Koran Instruction/Instruction coranique*).

Diğer tuvalin ismini tespit etmek daha zor, hatta imkânsızdır. Ressamın hayatı boyunca sergilenmemiş olduğundan, herhangi bir başlıkla kataloglara girmemiş olan bu tuvalin adı mecburen daha sonraki yorumcuların tercihlerine kalmıştır. Bu konuda ulaşabildiğimiz en eski referans, 1957 yılında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisinde düzenlenmiş olan bir sergide *Konuşan Hocalar* adıyla İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundan teşhir edilmiş olduğudur. Daha sonraları ise bu tablo küçük farklarla bu ismi temel alan şekillerde adlandırılmıştır: *Konuşan Hocalar*, *Cami Önünde Konuşan Hocalar*, *Türbe Önünde Konuşan Hocalar*, *Cami Önünde Tartışan Hocalar*. Burada saydığımız son isim özellikle manidardır. Osman Hamdi'nin oryantalist olmadığını, ya da oryantalizminin Batılı sanatçılarınkinden farklı olduğunu savunan sanat tarihçileri tarafından kullanılan bu isim "masum" değildir: Burada ima edilen, Osman Hamdi'nin akılcı — yani okuyan veya konuşan değil de, tartışan — İslam bilginlerini resmederek hem Batının olumsuz klişelerine karşı çıktığı, hem de bir tür İslam reformu için teşvik mahiyetinde bir söylem üstlendiğidir.

Oysa bu tablonun reformizm mesajı verdiğini ya da sahnelenen olayın tekrara ve tefsire dayalı geleneksel türden bir din dersinden çok, tartışmaya açık "aydın" bir faaliyeti ortaya koyduğunu söylemek zorlama olabilir. Daha çok akla gelen, Osman Hamdi'nin bu tablolarıyla ileride giderek mükemmeleştireceği bir tarzın ilk denemelerini gerçekleştirdiğidir. Daha

sonraki tuvallerinin "grameri" olarak gördüğümüz ve dinî bir Şark/İslam mekânı, Şark kıyafetli dinî figürler ve Şark kültürüne ait bazı objelerin bileşiminin erken örnekleri söz konusudur. Kolaja benzetilebilecek bir teknikle aynı karakterlerin farklı dekorlarla kullanılmasının da iyi bir örneğini oluşturan bu iki tuvalin "tipik" Osman Hamdi oryantalist tuvali olma özellikleri de bu bakımdan öne çıkmaktadır.

Bu bilgilere dayanarak tarihsiz olan tuvalin tarihlendirilmesi makul ölçülerde denenebilir. İki tuval arasındaki benzerliklerden, çok yakın tarihlerde yapıldıkları, dolayısıyla *Konuşan Hocalar*'ın da 1880'ların en sonuna ya da 1890'ların en başlarına ait olduğu kuvvetle muhtemeldir. Bu tabloda Osman Hamdi tarafından canlandırılan karakterin pozunun fotoğraftakiyle tam aynı olması — diğerinde çenenin dayandığı kol değişiyor — bunun belki de daha önce yapılmış olabileceğine işaret edebilir. Erken sınırımızın söz konusu fotoğraf olduğunu kabul edersek ve bu fotoğraftan Bent 1888'de "bir müddet evvel" çektirilmiş olduğu bilgisine bakarsak, 1887'ye kadar geri gidebileceğimizi anlıyoruz. Tuvalde yer alan ve kolunu sıvar gibi bir hareket yapan üçüncü şahıs ise tarihlendirmeyi geçe kaydırmaktadır, zira aynı figüre 1891 tarihli *Cami Kapısı*'nda rastlamaktayız. Kısacası, iki tablonun birbirine çok yakın oldukları kesin olmakla birlikte *Konuşan Hocalar*'ın 1887-1891 gibi bir zaman dilimi içinde tam olarak ne zaman yapılmış olabileceği konusunda daha kesin bir şey söylemek mümkün görünmemektedir.

Kaynakça. (Thalasso, 1911a: 57), (Cezar, 1971: 385, 433), (Demirsar, 1989: 107-112, 161-165), (Cezar, 1995: 727, 739), (Germaner ve İnankur, 2002: 301), (Eldem E, 2004b: 52-53), (Orientalisme, 2010: 149).

Osman Hamdi, *Konuşan Hocalar*, yakl. 1890. Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 105 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

HUKUK FAKÜLTESİ. *Hukuka dayalı eğitimin alındığı yüksek okul; Paris'te Panthéon mabedinin yanıbaşında bulunan fakülte.*
» **PARİS**

HUMANN, CARL. *1839-1896 yılları arasında yaşamış, mühendislikten arkeolojiye geçmiş ve Bergama kazısıyla ünlenmiş olan Alman arkeolog.*
Carl Humann dönemin arkeologları arasındaki en ilginç şahsiyetlerden biridir. Mühendis olarak yetişmiş ve çalışmaya başlamış olmasına rağmen Osmanlı topraklarında karşılaştığı arkeolojik zenginlik karşısında kendi kendini eğiterek arkeolojik kazı konusunda uzmanlaşmaya başlamıştı. Şöhretine neden olacak olan Bergama/Pergamon sitiyle ilk teması da 1864/1865 yılında Batı Anadolu'da yol yapımıyla uğraştığı döneme rastlar. Oradaki kalıntılar ilgisini çekse ve ilk iş olarak taşların uğramakta olduğu kıyımı durdurmaya çalışsa da Humann'ın gereken izinleri ve Alexander Conze'den desteği alması 1878 yılına bulmuştur. İlk sezonun başarısı üzerine 1880-1881 ve 1883-1886 senelerinde düzenlenenen yeni kazı kampanyaları da takip edecekti. Bergama kazılarının sonucunda Osmanlı hükümetinin de onayıyla büyük sunak ve gigantomaşi (tanrılarla devlerin savaşı) frizi Berlin'e götürülmüş ve özel olarak yaptırılan müzeye yerleştirilmiştir.Humann Doğu Anadolu'da da bazı keşif ve kazılar gerçekleştirmiş, özellikle Nemrut Dağı ve Zincirli'de incelemelerde bulunmuştur. 1884 yılında Berlin'deki Kraliyet Müzeleri'nin başına getirilmişse de hayatının sonuna kadar İzmir'e yerleşip yaşamayı tercih etmiştir. Bu sayede İzmir'in civarında birçok kazıyı düzenleyebilmiştir: Tralles, Magnesia, Priene, Efes, Hierapolis... Nispeten genç yaşta, 12 Nisan 1896'da ölen Humann'ın kızı Maria, Alman arkeolog Friedrich Sarre ile evlenmiştir.

Carl Humann, yakl. 1885. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° KB 7999

Osman Hamdi ile Carl Humann arasında son derecede kuvvetli ve samimi bir dostluk oluştuğu bilinir. Hamdi'nin "Bana kazmayı o öğretti" dediği Humann, Osman Hamdi'nin Nemrut Dağını keşfi esnasında aynı bölgede bulunmaktaydı. Humann ile Hamdi arasındaki dostluğun en şaşırtıcı tarafı, Humann'ın Bergama'da tam da Osman Hamdi'nin mani olmaya çalıştığını, yani eserlerin büyük bir kısmını alıp götürmeyi başarmış olmasıdır. Bunun izahı bir bakıma basittir: Humann hükümetle olan antlaşmasını eserlerin paylaşımını öngören 1874 tarihli Asar-ı Atika Nizamnamesinin hukuki çerçevesi içinde yani gayet kanunî ve meşru bir şekilde yapmıştı. Ancak paylaşımın bir kısmı da Osman Hamdi'nin önayak olduğu ve tam aksine bütün eserlerin yurt içinde kalması konusunda ısrarlı bir korumacılığı getirmiş olan 1884 nizamnamesinin çıkışından sonrasına kalmıştı. Dolayısıyla paylaşımın son safhası bu duruma en çok içerleyen kişi tarafından onaylanarak gerçekleşmiş oldu.

"Müze-i Hümayun'a aid olub Bergama'da vaki harabe-i atikada mevcud bulunan asarın cins ve sikletleriyle cesametlerini mübeyyin defterdir, 2 Kânun-ı Evvel 1300/14 Aralık 1884. İstanbul Arekoloji Müzeleri Arşivi. Müze memurlarından Mehmed Bedreddin Bey'in mührünü taşıyan belgenin sonunda şu ibare yer almaktadır: "Müze-i Hümayun müdiri atufetlü Hamdi Beyefendi hazretlerinin marifetleriyle icra buyurulan mukasemede müzeye aid olan asardan bir kısmını mir-i müşarün ileyhin vasıtalarıyla Dersaadet'e nakil buyurmuşlar ve burada kalan kısmın balada ber vech-i müfredat gösterildiği yalnız yirmi sekiz parçadan ibaret olmağın işbu defter bi't-tanzim takdim kılındı". Kısacası burada kaydedilenler, Almanlarla yapılan paylaşımda sonra ve müzenin payına düşenlerden bir kısmı İstanbul'a getirildikten sonra yerinde kalan parçalardır.

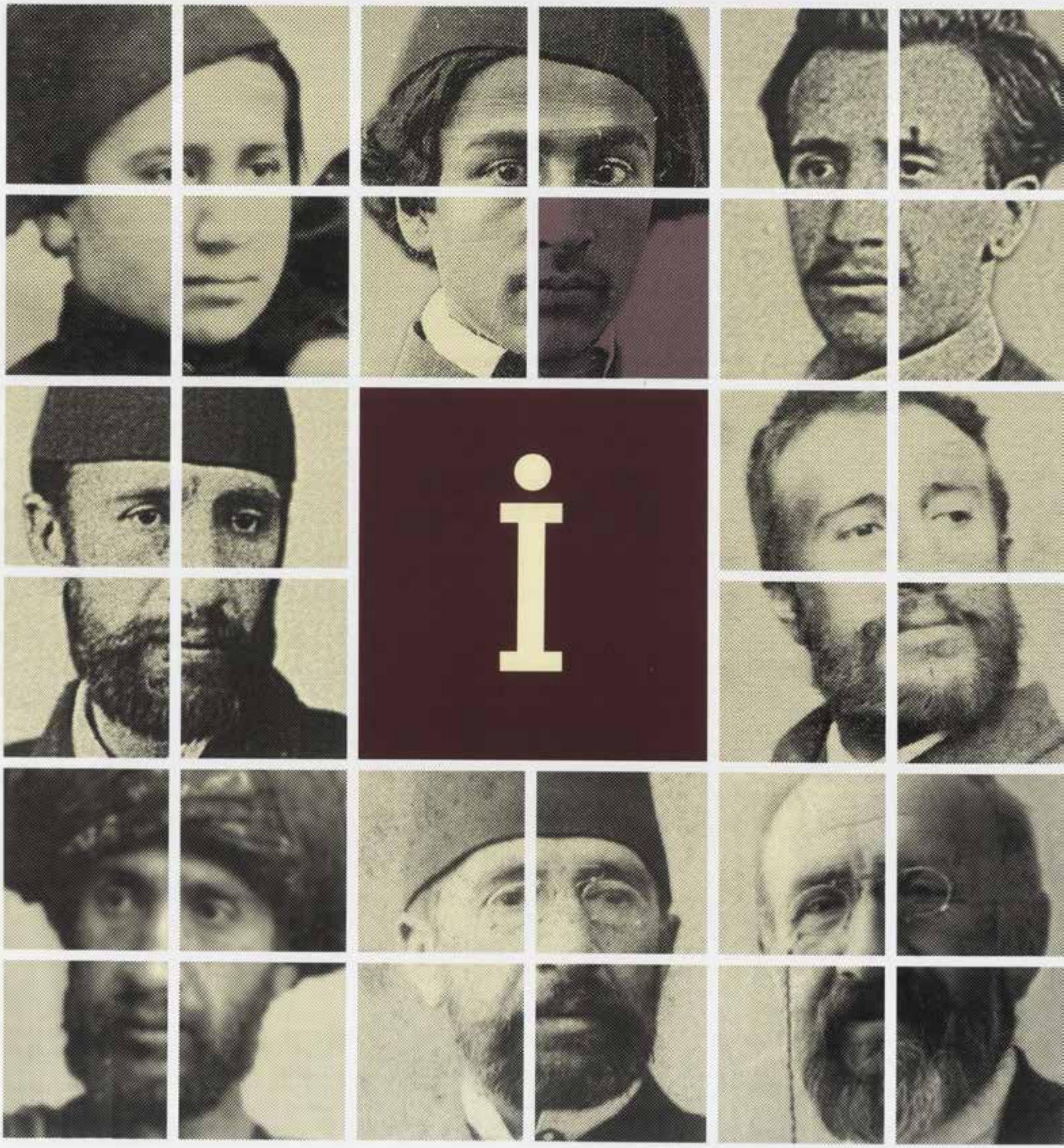
Osman Hamdi, Carl Humann Portresi, 1894. *Die großen Deutschen im Bilde*, Berlin, 1936. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° KB 27.189.

W[ilhelm?] Imkamp, Osman Hamdi'nin Carl Human Portresi kopyası, 1938. Carl-Humann Gymnasium, Essen.

Osman Hamdi ile Carl Humann arasındaki samimi ve derin dostluğun belki de en belirgin ifadesi, Hamdi'nin Humann'ın yapmış olduğu portresidir. 1894 tarihini ve "Dostum Carl Humann'a" ibaresini taşıyan bu portrenin hikâyesi gayet ilginçtir. Humann'a ölümünden iki sene evvel verildiği anlaşılan bu tablo Almanya'ya gitmiş, hatta Michael Schönitzer tarafından 1936'da yayımlanan bir Alman biyografik sözlüğün resim cildini oluşturan *Die großen Deutschen im Bilde* (*Resimlerle Büyük Almanlar*) adlı eserde kullanılmış, kaliteli bir röprodüksiyonu verilmiştir. Bu da büyük bir şans teşkil etmektedir, zira tablo İkinci Dünya Harbi'nde yok olmuştur. Dolayısıyla bu yayın sayesinde söz konusu portrenin tam olarak neye benzediğini öğrenmek mümkün olabilmiştir. Fakat meseleyi daha da inanılmaz kılan, aynı portrenin 1938 yılında, yani Osman Hamdi'nin ölümünden neredeyse otuz sene sonra ve savaşta yok olmasından önce bir kopyasının yapılmış olduğudur. Bugün bu tablo, Humann'ın doğduğu kent olan Essen'de kendi adını taşıyan bir lisede muhafaza edilmektedir. Tablonun alt sol köşesinde yer alan "Copie W. Imkamp 38" ibaresinden bu kopyanın 1938'de muhtemelen Wilhelm Imkamp (1906-1990) isimli ressam tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır.

Kaynakça. (Humann ve Puchstein, 1890), (Schulte, 1971), (Karl ve Dörner, 1989), (Radt, 2003)

HÜSREV PAŞA. *1755(?)-1855 yılları arasında yaşamış, özellikle Sultan II. Mahmud döneminde kapudan-ı derya, serasker, sadrazam gibi görevler üstlenmiş Osmanlı devlet adamı.* » **EDHEM PAŞA**



İKBALÜ'D-DEVLE. *Ud (Avad) tahtına geçmesi beklenirken saray entrikaları ve İngiliz politikası neticesinde ülkesini terk edip Bağdat'a yerleşen Hint Müslüman prensi.*

Rudolf Lindau'un Osman Hamdi'nin kendisine anlattıklarından derlediği hikâyelerden "Saliha" isimli öyküde yer alan en ilginç karakterlerden biri, İkbalü'd-Devle adındaki bir Hint prensiydi. Bağdat'ın güneyinde Grara isimli bir yerde kendine bir saray inşa ettirmiş olan bu prens, Osman Hamdi'yle bir dostluk kurmuş, kendisini sık sık sarayına davet ederek misafir etmişti. Osman Hamdi de aşık olup tutkulu bir macera yaşadığı Saliha isimli genç Bedevi kadınını da İkbalü'd-Devle'nin ikametgâhına yakın bir yerde ilk defa görmüş, İkbalü'd-Devle'nin teşviki sayesinde kendisine yaklaşmaya cesaret edebilmişti. Bu Hint prensi bir tür baba figürü oluşturmanın ötesinde zaten çok belirgin bir oryantalist lezzeti olan hikâyeye neredeyse bir Şark masalı havası vermektedir.

Bu yüzden de bu karakterin tamamen uydurma olduğu, hatta Lindau'un bir yaratıcı katkısı olabileceği hemen akla gelmektedir. Oysa durum tam tersine: İkbalü'd-Devle'nin varlığı, hayatı ve Bağdat'taki ikameti, dönemin seyyahlarından Osmanlı arşivlerine kadar birçok belgeyle teyit edilebilmekte, dolayısıyla da bir bakıma Lindau'un hiçbir şey uydurmadığının ve hikâyelerin gerçekten Osman Hamdi'nin anılarına dayandığını ispatlamaktadır.

İkbalü'd-Devle'nin hikâyesi gayet ilginçti. 1837'de Lucknow'da ölen Avad kralının yeğeni olarak tahta geçmesi beklenirken, ölen amcasınının dul karısının İngiliz desteğiyle çevirdiği entrikalar neticesinde onun yerine amcası Muhammed Ali Şah tahta oturmuştu. Bunun üzerine İkbalü'd-Devle ülkesini terk etmiş, İngiltere'ye sığınmıştı. Orada gayet parlak bir hayat yaşadıktan sonra muhtemelen 1860'larda Bağdat'a yerleşmeye karar vermiş, bu konudaki girişimi de Osmanlı ve İngiliz hükümetleri tarafından kabul edilmişti. Elindeki servetin bir kısmını kendine bir saray inşa etmeye ayıran İkbalü'd-Devle Irak'ın Şii nüfusuna ve hac yerlerine yaptığı bağış ve hayratıyla da ün salmıştı. Mezopotamya'yı gezen her seyyahın mutlaka uğrayıp ziyaret ettiği bir ilgi odağı olan bu sürgündeki kral, 1888 civarında ölmüştü.

Rudolf Lindau'un kalemiyle de olsa Osman Hamdi'nin bu Hint prensiyle ilişkisinin gayet samimi olduğu anlaşılmaktadır. İngiltere'de büyümüş, eğitim görmüş, cemiyet hayatına karışmış olan İkbalü'd-Devle ile Paris'ten yeni gelmiş olan Osman Hamdi'nin pek tabii ki birçok ortak noktaları vardı. Dolayısıyla akla gelebileceğin aksine, aralarındaki dostluk bir Doğu-Batı hikâyesinden çok iki Batılı veya Batılılaşmış kişi arasındaki çekim gücüydü. Fakat Osman Hamdi'nin gözünde prensin Doğulu olmasının getirdiği gayet kıymetli bir tecrübe söz konusuydu. Bir Bedevi kadınına tutulup onunla tanışmanın yollarını düşünmeye çalışan Osman Hamdi'ye "onu istiyorsan git al" türünden bir tavsiyede bulunduğunda İkbal işte o tecrübeyi devreye sokuyordu ve genç Osmanlı bürokratının Şark kültürüne uyum sağlaması için ona yardımcı oluyordu.

Kaynakça. (BOA, İ.HR 13010/223 13 Şaban 1283/21 Aralık 1866, DH.MKT 1497/12 15 Cemaziyülahir 1305/27 Şubat 1888, BOA, DH.MKT. 1489/106 14 Receb 1305/12 Mart 1888), (Annual Register, 1838: 362-364), (Layard, 1853: 576), (Stocqueler, 1854: II, 431-432), (Nijeholt, 1874: 307-309), (Blunt, 1879: 151-152, 159-163), (Rees, 1885: 12), (Tupper, 1893: 76), (Lindau, 1896: 37-71), (Rassam, 1897: 188-190), (Eldem E, 2010a: 60, 127, 129-131, 138-139, 145).

İLAHİYATÇI. *Din bilgini, din(ler) konusunda uzmanlaşmış kişi.*

Osman Hamdi'nin *İlahiyatçı* ismini taşıyan iki tuvali bulunmaktadır. Bunların ilki 1902 tarihli o sene Paris Salonunda 793 numarası altında sergilenmiş olup bugün Viyana'daki Belvedere Müzesi'nde bulunandır. İkincisi ise 1907 tarihinde yapılmış ve 1909'da Londra'da sergilenmiştir. Her iki tabloya verilen isim, sergilendiklerinde kullanılan isimle tam uyumluysa da, aslında Türkçe açısından biraz fazlaca tercüme "kokmaktadır". Gerçekten de ilahiyatçı kelimesi Paris'te ve Londra'da kullanılmış olan Fransızca *théologien*'e tam olarak tekabül ediyorsa da, aslında tabloda yer alan kişiyi Türkçe tarif edecek tabir herhalde başka olmalıydı: Hoca, veya Servet-i Fünun'un 1910'da yaptığı gibi *Rahle-i Tilavet*, ya da tablonun biraz farklı ve bitmemiş üçüncü bir versiyonunda olduğu gibi kişiden çok onun yaptığını tanımlayan *Kuran Tilaveti* ya da *Kuran Okuyan Hoca*. Buradaki durum, Osman Hamdi'nin tablolarının isimleri konusunda karşılaşılan sorunların en hafifi sayılabilir: Yanlış veya kaymış mânâdan çok, sadece tercümeden dolayı doğmuş gayet hafif bir değişiklik söz konusudur.

1902 ile 1907 tarihli *İlahiyatçı* tuvalleri, ufak farklar dışında neredeyse tıpatıp aynıdır. Her ikisinde de bir halının üstüne diz çökmüş olan cübbeli ve sarıklı bir kişi, önündeki rahlede açık duran büyük bir Kuran'ı düşünceli bir şekilde okumaktadır. Aralarındaki boy farkından başka — 1902 tarihli olanı çok daha büyüktür — en önemli fark, duvardaki çinilerin şeklidir: 1902'de dikdörtgen olan çiniler, 1907'de üçgen ve altıgendir. Belgin Demirsar'ın tespit ettiği gibi her iki tuvalde resmedilen mekân, Çinili Köşk'ün köşe odalarınan, Tavuslu Çeşme'nin bulunduğu odadır. Bu anlamda çinilerin şekli sadece 1907 versiyonunda doğru olmakla beraber ressam gerçekte olan iki renklilik yerine tek bir renkle yetinmiştir.

Tablonun kompozisyonunda yer alan unsurlar sınırlı sayıdadır. Osman Hamdi'nin pek sevdiği parlak sarı renkte cübbe giymiş — ve bir kez daha kendi hatlarını taşıyan — hocanın önündeki rahle, Demirsar'ın tespitine göre Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde 107 envanter numarasıyla muhafaza edilen ve on altıncı yüzyıla tarihlendirilen sedef, abanoz ve bağa kakmalı abanoz rahledir. Rahlenin üzerinde yer alan kitabın ebadı, sayfa düzeni, süslemeleri, hattı, şüpheye mahal bırakmayacak şekilde Kuran olduğunu göstermektedir. Ayrıca rahlenin yanında yerde de ikinci bir Kuran'ın yer aldığı, hatta bunun altında boyların-

dan okunmakta olan Kuran'dan çıktıkları veya koptukları anlaşılan dört varak bulunduğu dikkat çekmektedir. Bir hocanın yanıbaşındaki Kuran'ın yerde resmedilmiş olması her ne kadar biraz şaşırtıcı gelebiliyorsa da buna fazlaca bir mânâ ve hele bir din karşıtlığı anlamı atfetmek pek gerçekçi olmayacaktır.

Hocanın üzerinde yer aldığı halı, her iki tuvalde de "vazolu" olarak nitelendirilen ve Osman Hamdi'nin kendi koleksiyonunda olduğunu düşündürecek kadar sık bir şekilde tablolarında yer alan bir İran halısıdır. Pencerede ise düzensiz çokrenkliliği ile Çanakkale yapımını hatırlatan bir testi yer almaktadır.

Tablonun en ilginç detayları, hocanın arkasındaki duvardaki raflı oyuğun içinde yer alan kitaplardır. Her iki tuvalde de bu kitaplar Osman Hamdi'nin birer "gizli imza" iliştirmesine imkân vermektedir. 1902'de üst rafta — bir tek bu versiyonda bulunan tombak bir lokumluğun yanında — yatay olarak duran kitapta "Ressam Osman Hamdi 1317" ibaresi, 1907'de ise aynı yerdeki kitapta sadece "Kitab-ı Osman Hamdi" sözü yer almaktadır. Geri kalan kitapların bazılarının isimleri ise sadece 1902 versiyonunda, alt raftaki iki kitap için verilmektedir. Bunların üstte ve daha ince olanında "İlhak/El-hakk Eba

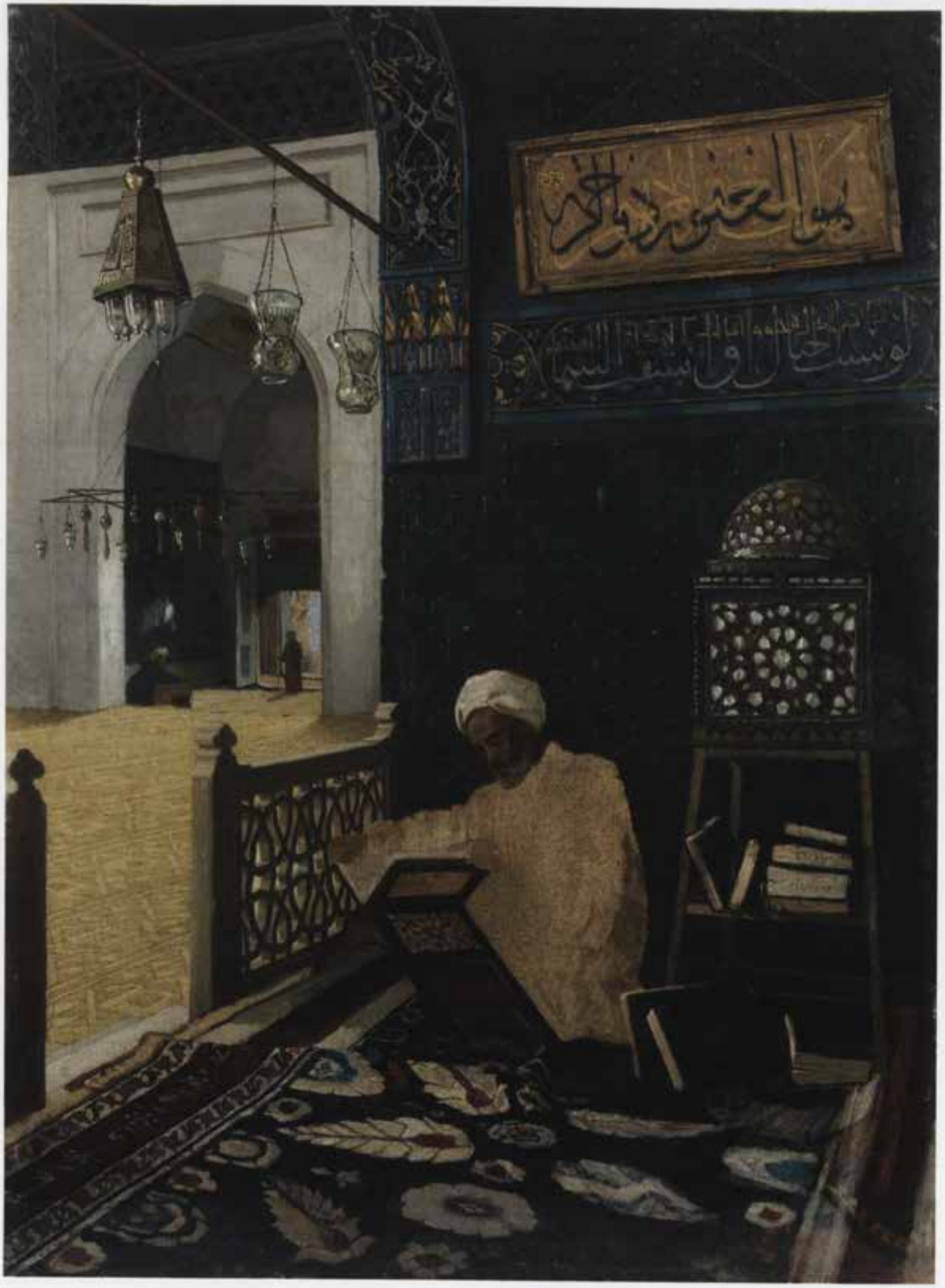
Osman Hamdi, *İlahiyatçı*, 1902. Tuval üzerine yağlıboya, 145 x 171 cm. Belvedere Müzesi koleksiyonu, env. 3077.

İshak" okunmaktadır. Eba İshak veya Ebu İshak adını taşıyan yazarların çokluğu, ama ona mukabil "İlhak veya el-hakk" gibi bir isim taşıyabilecek eserlerin yokluğu karşısında bu yazmanın ne olabileceği konusunda bir şey söylemek imkânsızdır. Ancak bunun iki altında yer alan ve üzerinde "Kamus 2" ibaresi bulunan kalın kitabı teşhis etmek çok daha kolaydır. Söz konusu olan Ebu Tahir Mecdeddin Muhammed ibni Yakub el-Firuzabadi (729/1329-817/1415) isimli Arap lisanı uzmanının tam adı *Kamusü'l-Muhit ve'l-Kabusü'l-Vasit li-ma Zeheb min Kalami'l-Arab* olan ama genellikle *Kamusü'l-Muhit* ya da sadece *Kamus* diye bilinen sözlüğüdür.

1902 ve 1907 tarihli tablolardan farklı bir kompozisyona dayanmakla beraber çok benzer bir temayı işleyen ve *Kuran Okuyan Hoca* ya da *Kuran Tilaveti* adını taşıyan diğer bir tabloyu da burada ele almak doğru olacaktır. Sakıp Sabancı Müzesi koleksiyonunuda yer alan bu tuval tam olarak bitmemiş ve dolayısıyla imzasız ve tarihsizdir. Aynı konuyu ele alan diğer iki tablodan en büyük farkı, sahnenin kompozisyonudur. Çinili Köşk'ün bir odasının bir köşesine odaklanmak yerine bu defa Bursa'daki Yeşil Camiin içinin büyük bir kısmını kapsayan resimde Kuran okuyan kişi, camiin kapısının içine bakınca sağdaki mahfilinde, yere serilmiş bir halının üzerinde önündeki rahleden Kuran okumaktadır. Resmin solunda camiin ana iç mekânı hasırla kaplı bir şekilde gözükmekte, mahfili ayıran korkuluğun hizasında da biri Memluk işi pirinç, ikisi cam kandil asılı durmaktadır. Hocanın arkasında bu defa bir sehpa üzerinde bir Kuran mahfazası bulunmaktadır. Demirsar tarafından Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde 16 envanter numarasıyla kayıtlı olan mahfaza olarak teşhis edilen bu objenin altında, kimisi sehpanın alt rafında, kimisi yerde dokuz kadar kitap bulunmaktadır. Her ne kadar üçünde yazıya benzer bir şey görmek mümkünse de henüz bu ayrıntıların bitmemiş olduğundan okumak imkânsızdır. Olsa olsa ortadakinde "Ders-i âm" gibi bir tahminde bulunulabilir. Ona mukabil, hocanın arkasındaki duvarda hem duvardaki çini bordürde bir kitabe, hem onun üzerine asılmış büyük bir yazı levhası görülmektedir. Yazı levhası, Osman Hamdi'nin birçok başka resimlerinde de aynen kullandığı bir objedir (*Ressam Çalışırken* (1880), *Yeşil Türbe'de Dua* (1882), *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890), *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1903, kısmen), *Yeşil Türbe'de Dua* (1908), *Yeşil Türbe'de Dua Eden Kız, Çarşaflanan Kadınlar*). Üzerinde biri sarı, diğeri siyah hatla yazılmış ve birbirine girmiş iki ibare mevcuttur. Siyah olanı وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ (hüve'l-gafûru zu'r-rahme), yani "O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır" olarak okunmaktadır. وَ هُوَ الْغَفُورُ ذُو الرَّحْمَةِ (Rabbuke'l-gafûru zu'r-rahme), yani "senin Rabbin rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır" (Kehf 18:58) ifadesinden uyarlanmış olan bu sözle iç içe girmiş şekilde sarı hatla ise وَرَبُّكَ الْغَفُورُ ذُو الرَّحْمَةِ Tevekkelet bi-mağfireti'l-Muhaymin), yani "Allah'ın mağfiretine sığınıyorum" sözü yer almaktadır. Levhanın altında ise camiin kendi tezyinatının bir parçası olan ve altındaki yeşil altıgen çinilerden oluşan panoyu sınırlayan bordürde يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ (lev büsseti'l-cibalu ve'n şakkati's-semâu) "dağlar ve gökyüzü yarılsa idi" ifadesini taşıyan bir kitabe yer almaktadır. Bu metin Hâkka (69:16) ve Rahman (55:37) surelerinden iki ayette yer alan gökyüzünün yarılması ifadesiyle benzerliği olsa da aslında bir ayet değildir.

Bu tablonun hakkında 1902'de Paris'te sergilendiğinde herhangi bir yorum bulamadıysak da, ikinci versiyonunun 1909'da Londra'daki teşhiri münasebetiyle birkaç yoruma ulaşabildik. Bunlardan biri, başka yerde de belirttiğimiz gibi, Osman Hamdi'nin yurtdışındaki başarısının en önemli unsurlarından birinin Doğunun "gerçekliğini" verebildiğine dair olan inanç olduğunu göstermektedir:

Osman Hamdi, İlahiyatçı, 1907. Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 113 cm. Özel koleksiyon.



Osman Hamdi, *Kuran Okuyan Hoca*, ya da *Kuran Tilaveti*, t.y. Tuval üzerine yağlıboya, 72,5 x 53 cm. Sakıp Sabancı Müzesi koleksiyonu, env. 200-0087-OHB SSM.

> İkincil eseri olan "İlahiyatçı"da parlak firuze duvar çinilerinden figürün açık sarı ipekli cübbesine, altın işlemeli beyaz gömleğine, Kuran rahlesinin sedef tezyinatına ve üzerinde durduğu eskimiş halının solmuş tonlarına kadar uzanan dereceli renk uyumunu ancak bir Doğulu görebilirdi. Gayet parlak sırlı duvar çinilerinin maddesi ise Arvupa yöntemleriyle son derecede başarılı bir şekilde verilmiştir. Burada bir tek et renklerinde ve yüzün çiziminde başarısız kalıyor, ama daha kaliteli olan diğer tablosu "Çocukların Türbesi"ndeki figürde bunu çok daha iyi başarıyor.

Aynı vesileyle çıkmış olan ikinci bir yorum tablodan çok ressam hakkında söylediklerileriyle dikkat çekmektedir. Gerek *Çocuklar Türbesinde Derviş*'i, gerek *İlahiyatçı*'yı "tipik ve aslına sadık olarak resmedilmiş Türk sahneleri" olarak nitelendirdikten sonra eleştirmen bir de Osman Hamdi'nin kim olduğunu okuyucularına anlatmak istemişti:

> İlk defa 1906'da sonradan Liverpool Sanat Galerisi tarafından satın alınan "Okuyan Genç Emir" ile Akademi'de boy gösteren Ekselansları Osman Hamdi Bey, 27 Nisan günü Kanun-ı Esasi'nin değişimi için Parlamento tarafından oluşturulan komitenin memuru olarak "Kızıl" Sultan Abdülhamid'in istibdadını yerle bir eden fetvayı okuyan kişiden başkası değildir. Eski sadrazamlardan birinin oğlu olan Ekselansları Osman Hamdi, bilinen en güzel Yunan lahitlerinden bazılarının bulunduğu İstanbul'daki müzenin müdürü olduğu gibi, kendisinin Gleyre'in Paris atölyesinde Sir Edward Poynter'ın ve belki de Whistler'ın arkadaşı olarak çalıştığını hatırlamak ilginç olacaktır.

Osman Hamdi Londra'daki Kraliyet Akademisi'nde ilk defa 1902'de *Yaradılış* ile katılmıştı; Sultan II. Abdülhamid'in hal'ini pek tabii ki Osman Hamdi okumamış, Elmalılı Hamdi Hoca'ya da Küçük Hamdi Efendi yazmıştı; Edward Poynter ile James McNeill Whistler'ın Charles Gleyre'in öğrencileri oldukları doğruysa, Osman Hamdi'nin o atölyeyle hiçbir alâkası olmamıştı... Kısacası Osman Hamdi'nin "önemli" olduğu bilinmekle beraber, hakkında bilinenler çoğunlukla yanlıştı.

Bu tabloların genel yorumuna gelince, üstünde durulması gereken birkaç nokta söz konusudur. Herşeyden önce, bu tablolar da Osman Hamdi'nin 1902-1909 yılları arasında Avrupa'da sergilediği tabloların ortak dilini kullanmaktadır: Doğulu ve ağırlıklı olarak dinî bir mekân, Doğulu ve genellikle dinî karakterli bir büyük figür, Doğulu havayı perçinleyen eşya... Gene bu tabloda resmedilen İslam sakin ve içine kapanık bir İslamdır. Burada da bu sükûnet havasına bir eskimişlik hakimdir: Yüzülmüş halıdan kırık dökük çinilere, dökülen ve çatlamış sıvalardan ciltleri yorgun kitaplara kadar herşeyde bir köhnelik hissedilmektedir. Ancak tablonun 1902 ve 1907 tarihli versiyonlarında belki de en dikkat çekici unsur, hocanın pozudur. Elini şakağına ve alnına, dirseğini ise Kuran'ın kenarına dayamış, derin bir düşünceye dalmış görünmektedir. Hristiyan resim geleneğinde sıklıkla Aziz Hieronymus'u (Saint Jérôme) okurken temsil etmek için kullanılan bu poz, İslam ve Kuran bağlamında biraz şaşırtıcı görünmektedir. Bunun da sebebi, Kuran'ın genellikle yüksek sesle ezberden, vaaz verir gibi alıntılanarak, ya da ezberlemek için tekrar edilerek okunduğu düşünülürse, buradaki pozun aslında pek de Kuran okuma pratiğine uymadığını söylemek mümkündür. Tarihsiz ve bitmemiş *Kuran Tilaveti*'nde bu poz yerine daha alışılmış bir pozu tercih etmesi bunu bir bakıma teyit etmektedir. (Gerçi Amerikan Dışişleri Bakanlığı'nda bulunan 1908 tarihli *Yeşil Türbe'de Dua*'daki hoca gene eli şakağında gösterilmiştir). Osman Hamdi'nin nispeten aykırı bir poz tercih etmesini birçok nedene bağlamak mümkündür. Her şeyden önce, bilinçli bir şekilde Batı seyircisine hitap eden bir sanatçı olarak Batının alışık olduğu bir pozu kullanmış olması anlaşılır bir şeydir. Diğer taraftan, İslami konuları veya ortamları işleyen tablolarında daha içe dönük ve sakin, neredeyse mistik bir din anlayışını resmetmeye daha meyyal olan birinin bu pozun bu havaya daha iyi uyacağını düşünmüş olması gayet muhtemeldir. Kısacası *İlahiyatçı*, şekil açısından olduğu kadar içeriği bakımından da Osman Hamdi'nin geç dönem tarzının en karakteristik ögelerini toplayan bir kompozisyon niteliğindedir.

Kaynakça. (Salon, 1902: 80), (Burlington House, 1909: 56), (Passing Events, 1909: 192), (Cezar, 1971: 317, 435), (Demirsar, 1989: 115-118, 125-130), (Cezar, 1995: 735).

İMZA. *Bir belge veya eserin yaratıcılığını veya sahipliğini üstlenmek veya doğrulamak üzere bir kişinin adının stilize bir şekilde yazılışı.*

Osman Hamdi Bey hayatı boyunca çok çeşitli imzalar kullanmıştır. Bu imzaların çeşitliliği birkaç etkene bağlıdır. Her şeyden önce, kullandığı lisan açısından imzasını Latin harfli Fransızca ve Arap harfli Türkçe olarak ayırmak mümkündür. Bunun dışında Osman Hamdi Bey'in imzası kâğıt evrakta veya tablolarında yer aldığına göre de önemli farklılıklar göstermektedir. Nihayet, lisan ve bağlamdan da bağımsız olarak imzası zaman içinde de önemli değişiklikler göstermiştir,

Hemen belirtmek gerekir ki Osman Hamdi Bey'in en çok rastlanan ve en iyi bilinen imza örnekleri Latin harfleriyle Fransızca olarak atmış olduklarıdır. Bunların ilk örneği herhalde kardeşi İsmail Galib'e ait 1258/1842 baskılı *Divan-ı Zekâi* eserinin iç kapağında yer alan isim denemelerdir. Bunları kesin bir şekilde tarihlendirmek mümkün değilse de İsmail Galib'in kitaba 1275/1859 tarihini kaydetmiş olmasından, Osman Hamdi Bey'in de muhtemelen o günlerde ismini Fransızca yazma denemelerini yapmış olduğunu varsaymak yanlış olmayacaktır. Hatta 1860 senesinin başında Paris'e gittiği düşünülürse, bu denemelerin yakında çıkacağı seyahatin heyecanının bir eseri olduğunu düşünmek mümkündür. Bu denemelere bakıldığında genç Osman Hamdi'nin imza denemesinden çok henüz pek bilmediği bir lisanda ismini yazmaya çalıştığı göze çarpmak-

Osman Hamdi'nin
1860'larda ressam imzası:
İstanbul Özlemi (1866) ve
Yahudi Hokkabaz (1868)

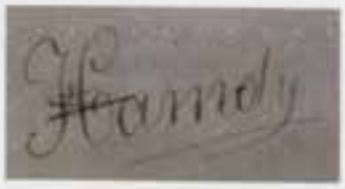
Osman Hamdi'nin
1870'lerde imza ve parafları:
Bağdat Surları (1870),
Vazoda Çiçekler (1876),
Harap Kapı (1878).

Osman Hamdi'nin 1880'lerdeki
ressam imzası: *Kavuklu Genç* (1879),
İki Müzisyen Kız (1880), *Osmanlı
Kadını* (1881), *Vazo Yerleştiren Kız*
(1883), *Cami Kapısı* (1891).

Osman Hamdi'nin son
dönemine ait ressam imzası:
Edhem Portresi (1897), *Naile
Portresi* (1899), *Kaynvalidesi
Germaine Palyart Portresi*
(1905), *Mimozalı Kadın* (1908),
Keskin Kılıç (1908).

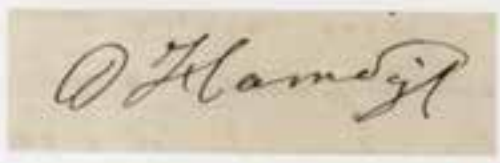
Osman Hamdi'nin Türkçe ressam
imzası örnekleri: *Karısı Agarithe'in
Portresi* (1874), *Saçlarını Taratan Kız*
(1882), *Enver Paşa Portresi* (1908).

Osman Hamdi'nin Türkçe
"saray" imzası: "Hamdi kulları",
Saçlarını Taratan Kız, t.y.

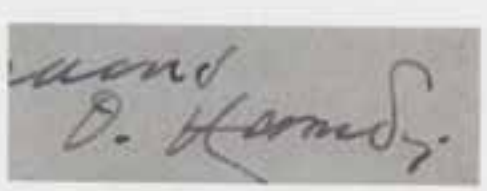


Osman Hamdi'nin *Zekâi Divanı*
içindeki ilk Latin harfli imzası,
yakl. 1859. Yazarın koleksiyonu.

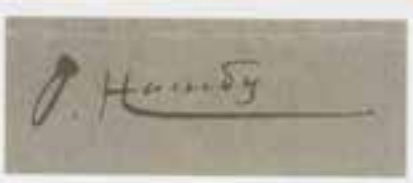
Osman Hamdi'nin Paris
mektuplarından erken dönem
imza örnekleri: Temmuz 1860,
Kasım 1862, Eylül 1864,
Aralık 1866, Mayıs 1868.

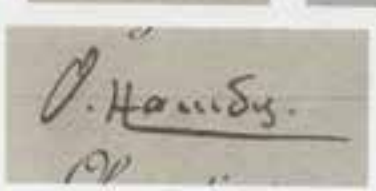


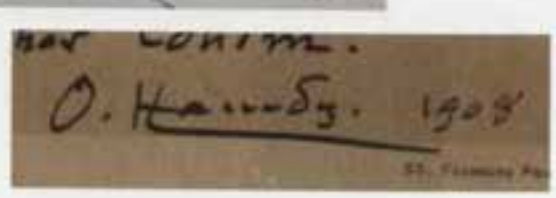
Osman Hamdi'nin "O."
harfli imzasının ilk örnekleri:
Haziran 1868, Temmuz 1869,
Nisan 1870, Ekim 1874.

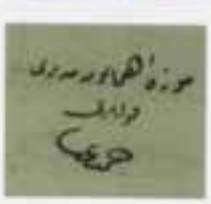


Osman Hamdi'nin
olgunluk imzası:
1880, 1882, 1883, 1888,
1889, 1903, 1907, 1908.









Osman Hamdi'nin
Türkçe imzası:
1860'lar, 1888, 1891.

tadır. Fransız kaligrafisine uygun bir şekilde süslü bir "H" ve Fransız usulüne göre "y" harfiyle biten "Hamdy" yazılarının bazılarının üstünün çizilmiş olması genç adamın Fransızca yazmaya henüz ne kadar az hakim olduğunu göstermektedir.

Her ne kadar acemice de olsa, Osman Hamdi'nin bu ilk denemeleri uzun bir müddet imzasının temelini oluşturmuştur. Paris'e vardığı 1860'dan itibaren babasına mektuplarında hep aynı türden "Hamdy" imzasına rastlanmaktadır: Süslü ve orta çizgisi dik bir çizgiyle kesilen bir "H" harfi, eski Fransız usulüne uygun şekilde üst direği geriye kıvrılarak "y" harfine üstten bağlanan bir "d" ve kuyruğu aşağıya ve yukarıya doğru uzatılarak kıvrılan sondaki "y" harfi... Pek tabii olarak bazı küçük varyantlara da rastlamak mümkün: 1864'ten itibaren "d" harfinin kıvrımı sol değil de sağa uzayabiliyor, veya "y"nin kıvrımlarının içine birer nokta konabiliyordu... Bu dönemdeki ilk önemli değişiklik, Haziran 1868'de ilk defa ortaya çıkan ve göbek adı olan Osman'ı temsil eden baştaki "O." Harfi. Bir iki tereddütten sonra bu harf artık bir daha yok olmayacak şekilde imzasının vazgeçilmez bir parçası hâline gelecektir.

Anlaşılır nedenlerle, Osman Hamdi'nin tablolarındaki imzası evrakta kullandığından her zaman değişik şekiller alabilecektir. Birinin kalemle, diğerinin ise fırçayla atılıyor olması ister istemez ikincisinin daha az akıcı olmasına neden olmaktadır. Ancak bu tür farkların ötesinde Osman Hamdi'nin sanatçı olarak imzası daha başından "O." harfini içererek farklılaşacaktır. 1866-1868 tarihleri arasındaki tablolarında yer alan imza hep aynıdır: "O. Hamdy" ve "y" harfinin geri dönen kuyruğunun kıvrımına yerleştirilmiş tarih. 1870'te getirdiği bir değişiklikle "y"nin kuyruğu kısalmış, onun yerine "H"nin sağ bacağı uzatılarak ismin altını kavrayan bir çizgi oluşmuştur. İşin ilginç yanı, aynı gelişme 1869'dan itibaren yazıya yansımış, çok benzer bir imza 1869-1870 yıllarındaki Bağdat mektuplarında yer almıştır. Aslında yazıda bu şekil giderek oturmaya başlamış ve aslında ömrünün sonuna kadar imzasının temelini oluşturmuştur.

Resimde ise çok daha büyük oynamalara rastlanmaktadır. İlk örneğine 1879 tarihli *Kavuklu Genç* tablosunda rastladığımız yeni bir imza son derecede stilize bir şekilde "O" ve "H" harflerini iç içe geçirerek ve "H"nin sağ bacağını aşağıya doğru iyice uzatarak oluşmuştur. Bu imzanın en belirgin özelliği, Osman Hamdi'nin Paris yıllarından beri mektup kâğıdında kullanmaya meraklı olduğu anlaşılan monogramlara yansımış olmasıdır. Gerçekten de Osman Hamdi'nin bildiğimiz ikinci monogramı, dikine uzatılmış ve iç içe geçirilmiş "O" ve "H" harflerinden oluşmakta ve tam bir *Art Nouveau* hissi yaratmakta, resimlerdeki imzanın da başını tam olarak taklit etmektedir. Bu monogramın bildiğimiz iki örneğinin biri tarihsiz diğeri ise 1883'e tarihlendirilmiş olduğundan kesin olmasa da imzadan sonra yaratılmış olabileceği akla gelmektedir. Tespit edebildiğimiz kadarıyla Osman Hamdi sadece resimlerde kullandığı bu imzasını en son 1890'da kullanmış, ardından tekrar "eski usul" "O. Hamdy" imzasına dönmüştür. Bunda bazen değişiklikler olmuşsa da — mesela "H"nin sağ bacağıyla "y"nin kuyruğunun birleşmesi, veya "H"nin sağ bacağının yatay yerine dikey yönde uzaması gibi — çoğu tabloda ilk olarak 1876 tarihli *Vazoda Çiçekler*'de görülen imzayı devam ettirmiştir.

Ufak farkların dışında "O. Hamdy" imzasından ayrışan başlıca iki varyant mevcuttur. Bunların ilki, adı yerine sadece baş harflerini kullandığı "O. H." parafıdır. Bu parafın kullanımının tutarlı bir kuralını tespit etmek zor olmakla birlikte daha çok eskiz hâlinde bırakılmış veya tam bitirilmemiş tablolarda daha sık rastlandığı göze çarpmaktadır. *Harap Kapı* (1878), *Venedik Manzarası* (1878), *Naile Hanım Portresi* (1897), *Eskihisar Manzarası* (1898), *Genç Erkek Portresi* (1907), *Sarı Kurdelalı Kız* (1909) bunların başlıca örnekleridir.

Bunun dışındaki en önemli diğer istisna ise, "O. Hamdy" imzasının yerine unvanını da içerecek şekilde "O. Hamdy Bey" diye imza attığı örneklerdir. Buradaki durum daha rahat izah edilebilmekte, anlaşıldığı kadarıyla daha "resmi" bir sıfatla, muhtemelen de sergilenmek üzere hazırladığı tuvallerde kullanmış olduğu bir imza söz konusu olmaktadır. Bunun ilk örnekleri ilginç bir şekilde bitişik "OH" harflerinin kullanıldığı döneme rastlamaktadır: *Çiçek Satan Kız* (1879), *İki Müzisyen Kız* (1880), *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar* (1881), *Gebze Manzarası* (1881), *Vazo Yerleştiren Kız* (1881), *Osmanlı Kadın* (1881), *Müzisyen Kızlar* (1882), *Fesli Çocuk* (1882), *Vazo Yerleştiren Kız* (1883), *Ayakta Genç Kadın* (1884), *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız* (1890), *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890). Diğerleri ise son döneme rastlayan ve hepsi yurtdışında sergilenmiş olan tablolardır: *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904), *Okuyan Genç Emir* (1905), *Kaplumbağalı Adam* (1906), *İlahiyatçı* (1907), *Seyf-i Katı* (1908). "Bey" unvanının getirdiği resmiyeti anlatmanın en iyi yolu, ithaflı tablolarda, yani sanatçının samimiyeti bulunan kişilere şahsen verdiği tablolarda bu ibareye hiç rastlanmamasıdır. Bunun en basit örneği, iki versiyonu bulunan *Kaplumbağalı Adam*'dır. Paris'e sergilenen 1906 tarihli versiyonda imza"O. Hamdy Bey" olarak okunmakta, dünürü Salih Münir Paşa'ya ithaf ettiği 1907 versiyonunda ise sadece "O. Hamdy" yer almaktadır.

En başta söylediğimiz gibi, Osman Hamdi'nin Arap harfli Türkçe imzasına çok daha az rastlanmaktadır. İlk örnek olarak verebileceğimiz, 1865 civarında Paris'te çektirmiş olduğu bir fotoğrafın arkasına yazmış olduğu "Yenge Hanımefendi'ye" ibaresinin altında yer alan imzadır. Sadece "Hamdi" olarak okunan bu imzanın tek özelliği, sonda yer alan "ye" harfinin kuyruğuna yukarı doğru kıvrılan ikinci bir kuyruk eklenmiş olmasıdır. İşin ilginç tarafı, yıllar sonrasına, 1888 senesine ait bir arşiv belgesinde de Osman Hamdi'nin Türkçe imzasının neredeyse aynı olduğu göze çarpmaktadır. Kısacası, daha çok resmi yazışmalarında kullanmış olduğu Arap harfli imzasının zaman içinde pek değişmediğini söylemek mümkündür.

Osman Hamdi Bey'in eserleri arasında Türkçe imzası bulunan tabloların azlığına herhalde şaşmamak gerekir. Çoğunlukla Avrupalı veya — kendi ailesi dahil — Avrupaileşmiş bir kitle-

ye hitap eden bir sanatçı olarak Fransızca dışında imza atmasına pek gerek yoktu. Türkçe imzalı tabloları teker teker incelenecek kadar az sayıda olduğundan ayrıntılı bir şekilde ele almak ilginç olabilir. Bunların ilki, ithafından "geleneksel" bir çevreye ait olduğu anlaşılan bir tabloyu ilgilendirmektedir: 1285/1868-1869 tarihinde yapmış olduğu ve Mevlevi sikkesi giymiş bir kişiyi temsil eden portrenin alt tarafında zorlukla "Dost-ı azizim Rıza Dede'ye yadigârımdır" ithafı okunmakta, altında da "Hamdi" adıyla 1285 tarihi yer almaktadır. İlginç bir şekilde kendine has bir "ha" harfiyle başlayan bu imzaya sanatçının *Leylak Toplayan Kız* isimli tuvalinde 1298 (yaklaşık 1882) tarihiyle birlikte rastlanmaktadır. Bunun — tarih dahil — tıpatıp aynısına *Saçlarını Taratan Kız*'ın üç versiyonundan birinde rastlanmaktadır. Maalesef bu iki tablonun Arap harfli bir imza taşımasının sebebi anlaşılamamıştır. Türkçe imzalı üçüncü ve en ilginç tablo ise, Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan ve tarihsiz olmakla birlikte "Hamdi kulları" ibaresini taşıyan *Saçlarını Taratan Kız* (dönemin bir kaynağındaki adıyla *Hamam Derununda İki Kadın*) tuvalidir. Osman Hamdi'nin bu tür imzasının bu tek örneği, ilk defa kendini padişaha veya genel olarak saraya göre tanımladığını göstermekte, dolayısıyla da muhtemelen bu tuvalin saray tarafından sipariş edilmiş olduğuna işaret etmektedir. Osman Hamdi'nin aynı temayı işleyen 1881 ve 1882 tarihli iki tablosu daha olduğundan hareketle, bu tablonun da o tarihlerde yapılmış ve Sultan II. Abdülhamid tarafından sipariş edildiğini tahmin etmek mümkündür. Hatta bir ihtimal, bu tablonun diğerlerinin dikkat çekmesi üzerine ısmarlandığını, dolayısıyla da 1882 veya biraz sonrasına tarihlenebileceğini düşünmek mümkündür. Türkçe imzalı son tablo ise, ilki gibi ithafıyla birlikte mânâ kazanan *Enver Bey Portresi*'dir. "Enver Bey'e yadigârımdır" ibaresinin altına sanatçı ismini tam olarak "Osman Hamdi" diye eklemiş, onun da altına 1324 (1908) tarihini ilâveten yazmıştır. Buradaki Türkçe kullanımının Enver Bey'in temsil ettiği Jön Türk hareketiyle ve bu hareketin henüz yumuşak da olsa milliyetçi potansiyeliyle ilgisi olduğu aşikârdır.

Osman Hamdi Bey'in tablolarında bazen yer alan ve gayet ilginç bir özellik olan "gizli imza" konusu ise ayrı bir başlık altında incelenmektedir. Keza, çok nadiren de olsa kullandığı mühür de ayrı bir yerde ele alınmıştır.

İSKENDER LAHDİ. *M.Ö. dördüncü yüzyıl sonlarına tarihlendirilen ve İskender'e ait olduğu rivayetiyle birlikte ortaya çıkan lahit.*

Osman Hamdi'yi Osman Hamdi yapan eğer arkeoloji ve müzecilik konusundaki başarılarıysa, bunların arasında İskender Lahdi adıyla bilinen anıtsal lahdin özel bir yeri olduğu şüphesizdir. Bu lahit, 1887 yılında Osman Hamdi tarafından Sayda'da — antik ismiyle Sidon — Müze-i Hümayun adına yapılmış olan kazıda açığa çıkarılan bir yer altı nekropolünde ortaya çıkmıştır.

Lahitler İstanbul'a getirilir getirilmez arkeoloji dünyasının ilgisini çekmişlerse de, Osman Hamdi ise düzgün bir şekilde teşhirlerini ve yayınlanmalarını tehlikeye sokmamak için getirildikleri sandıklar içinde saklı tutulmalarına göstermiştir. Ancak hem ortalıkta dolaşan rivayetler, hem de Osman Hamdi'nin kendi girişimiyle bazı lahitlerin fotoğraflarının uzmanlar gösterilip gönderilmesi neticesinde, dikkatler özel-

Büyük lahit. Osman Hamdy Bey ve Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris, E. Leroux, 1892, lev. XXV.

likle bu lahdin üzerinde toplanmaya başlamıştır. En etkileyici ve kuvvetli rivayet, bu lahdin İskender'in kendisine ait olabileceği yönündeydi. Abidevi boyutta ve şaşırtıcı bir güzellikte olan bu lahdin üzerinde İskender'in iki temsiline rastlanması bu konudaki spekülasyonları körükleyen bir etkendi. Bu denli muhteşem bir mezarın ancak ona ait olabileceği sıkça tekrarlanan bir yorumdu.

Pek tabii olarak, bütün kaynaklarda İskender'in M.Ö. 323'de Babil'de ölüp naaşı önce Memphis'e ardından da İskenderiye'ye nakledildiği söylendiğinden, uzmanların arasında bu rivayeti ciddiye alan pek yoktu. Arkeolog ve tarihçileri en çok heyecanlandıran bu kadar özenli ve iddialı bir anıtın görüntüsü, üzerinde hâlâ taşıdığı renkli izleri ve o güne kadar neredeyse mükemmel bir şekilde korunarak gelmiş olmasıydı. Cambridge'deki Fitzwilliam Müzesi'nin müdürü Charles Waldstein'ın (1856-1927) İskender'in lahdinin bulunduğu yönündeki haberler üzerine Haziran 1889'da *Times* gazetesine yolladığı mektuptaki ifadeleri bunu gayet iyi anlatıyordu:

> İtiraf etmeliyim ki o kadar şaşırtıcı bir beyan beni sadece rapora karşı şüpheci olmaya değil, keşfedilmiş olan bütün bu antik sanat eserlerine karşı önyargılı olmaya itmişti. O zamandan beri İstanbul'a gittim ve Hamdi Bey bana lahdin fotoğraflarını gösterdi. Artık önyargılarımın tamamen yok olduğunu, ama buradaki meslektaşlarımınkilerin henüz izale olmadığını görmeden, sanırım bu nesil içinde yapılmış en önemli keşif ile karşı karşıya olduğumuz konusundaki inancımı burada ifade etmem yerinde olur. Hatta aslında şunu bile söyleyebilirim ki Elgin'in mermerleri ve Praxiteles'in Hermes'i dışında sanat ve bilim açısından bundan daha önemli hiçbir antik Yunan eseri bulunmamıştır. [...] Hamdi Bey bunun gerçekten İskender'in mezarı olduğunu iddia etmiyor; ama inanıyorum ki bunun öyle olabileceği ihtimalini zikrederek haksızlık etmiş olmayacaktır.

Bütün bunlardan anlaşılıyor ki ortalıkta lahdin İskender'e ait olabileceği konusundaki rivayetler hâlâ dolaşıyor, bunlara Osman Hamdi'nin de katılıyor olabileceği düşünülüyordu. Osman Hamdi'ye karşı olumsuz hisleriyle tanınan Theodore Bent ise beklenebileceği gibi bu haberlerin asıl sorumlusu olarak onu görüyordu:

> Hamdi ayrıca Sayda'dan getirdiği lahitlerin kendisine arzuladığı şöhreti kazanadıracağını düşünüyor; üstü kapalı bir şekilde — zira haksız çıkarsa yüzüne gülünmesinden korktuğundan açık açık ilan etmekten çekiniyor — üzerinde bir savaş sahnesinin yer aldığı lahitlerinden birinin Büyük İskender'in mezarı olduğunu ima ediyor. Profesör Schliemann'ın çok sayıdaki cesur iddialarıyla ilgili alaylı yorumları okuduğundan, aynı şekilde kendini bağlamaktan korkuyor; dolayısıyla lahdinin fotoğraflarını çektirip Kuruçeşme'de kendisini ziyaret etmeye gelen arkeologların göz ucuyla bakmalarına izin veriyor ve onların muhtelif tahminlerine dayanarak kendi teorilerini inşa etmeye çalışıyor.

Salomon Reinach bu konuda daha tarafsız davranıyordu. Lahdin kesinlikle İskender'e ait olamayacağını vurguluyor, ama aynı zamanda da etrafında inşa edilen mitolojiye daha ayrıntılı

Büyük lahit, Batı (üstte) ve Doğu (altta) cephelerinin renklendirilmiş görüntüleri. Osman Hamdy Bey ve Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris, E. Leroux, 1892, lev. XXXIV-XXXV. Batı cephesinde arslan avı, Doğu cephesinde ise İssus muharebesi yer almaktadır.

bir şekilde bakmaya çalışıyordu. Basında Tito Carabella adındaki bir amatör arkeoloğun bu konudaki raporunu Osman Hamdi, arkeolog Andreas Mordtmann ve Alman sefiri Joseph Maria von Radowitz'e sunduğu ve bu sayede bu üç kişinin artık lahdin İskender'e ait olduğuna kesinlikle inandıkları haberini duyunca Reinach, Osman Hamdi'nin bu konuda ikna olmadığı gibi rapordan dolayı çok eğlendiğini söyleyerek meseleyi alaya almıştı.

Aslında bu lahdin etrafında oluşan mitosu anlamak kolaydı. Sansasyona meraklı olan basın, kaç zamandır arkeoloji dünyasından çarpıcı bir haber veremediğinden bu fırsatın üstüne atlamıştı. Büyük İskender'in mezarının bulunması büyük bir olaydı; şüpheye mahal var idiyse de anıtın boyu ve güzelliği insanların ilgisini çekmeye yetiyordu. Anlaşılan o ki, Avrupa'nın bu ilgisini gören yerel basın da meseleyi köpürtmek için elinden geleni yapıyordu. Bunun da faydası yok değildi: Eğer müzenin genişlemesi için gereken çalışmaların başlatılmasına Yıldız'dan karar çıkmış ise, bunun nedeni herhalde Tabnit'in lahdi veya Sayda'dan gelen diğer parçalardan herhangi biri değil, daha çok İskender Lahdi etrafında oluşan auraydı. Bu anlamda, Theodore Bent'in iddialarına kadar vardırılmasa da, bu meselenin gündemde kalması ve lahdin İskender'e ait olabileceğine dair ihtimalin hep canlı tutulması, Osman Hamdi'nin usulca ve taktik olarak istemiş olabileceği akla gelmektedir. Ancak her halükârda unutmamak gerekir ki Osman Hamdi'nin 1892'de Théodore Reinach ile birlikte yayımladığı eserde bu lahitten "İskender lahdi" olarak değil, "Büyük lahit" olarak bahsedilmektedir.

İskender Lahdi arkeologların dışında oryantalist ressam Jean-Léon Gérôme'un da çok ilgisini çekmiştir, Gérôme 1880'lerin sonunda heyketraşlığa ve özellikle renkli heykel yapımına merak sarmış, bu yüzden de renklerini kısmen muhafaza eden bu Yunan heykeltraşlık şaheseri dikkatini çekmiş, bu konuda Osman Hamdi'yle yoğun bir mektuplaşmaya girmişti.

Lahdin kendisine gelince, ilk önce İskender'in tayin ettiği Sayda Kralı Abadalonymus'a (öl. MÖ 311) ait olduğu düşünülen 25 ton Pentelikon Dağları mermerinden yapılmış bu anıt, yaklaşık 1,5 x 3 m. ebadında ve neredeyse 2 m. yüksekliğinden bir tapınak şeklindedir. Uzun taraflarn birinde İskender'in Persle-re karşı kazandığı İssus zaferi (MÖ 333, bugünkü İskenderun civarı), diğerinde ise İskender ile Abdalonymus'un bir arslan avı temsil edilmiştir. Kısa cephelerin birinde ise Abdalonymus'un panter avı, diğerinde de muhtemelen Gazze muharebesi gösterilmektedir. Lahdin kime ait olduğu henüz kesinlik kazan-

Büyük lahit, Güney cephesinin renklendirilmiş görüntüleri. Osman Hamdy Bey ve Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris, E. Leroux, 1892, lev. XXXVI. Abdalonymus'un panter avı (altta) ve Abdalonymus savaşta (üstte).

Büyük lahit, Kuzey ve Batı cephelerinden seçilmiş başlar. Osman Hamdy Bey ve Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris, E. Leroux, 1892, lev. XXXII.

madıysa da Abdalonymus'un ölümünden daha erken tarihli olduğu ve muhtemelen Babil'in Pers Valisi Mazaeus için yapılmış olabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça. (Bent, 1888a: 731-732), (*New York Times*, 8 Mart 1888, 7 Ekim 1888), (*Times*, 10 Haziran 1889), (Reinach, 1891: 483-485), (Hamdi ve Reinach, 1892), (Mendel, 1912-1914), (Harrison, 1919: 849).

İSLAMÎ ESERLER. *İslam medeniyetine dahil olan devletler, halklar ve sanatkârlar tarafından yaratılmış olan objeler.*

Osman Hamdi'nin tuvallerinde en genel mânâda İslami, bazen de daha spesifik olarak Osmanlı olarak nitelendiri-lebilecek eşyanın önemli bir rol oynadığı açıktır. Osman Hamdi'nin oryantalizminin tuvallerinin kompozisyonunda üç sacayağının ilk ikisi Doğulu ve dinî nitelikli bir iç mekân ile Doğulu — ve genellikle dinî karakterli — bir insan figürüyse, üçüncüsü de ilk iki unsuru tamamlayan İslami objelerden oluşmaktadır. Bu objelerin çoğunun ilham kaynağı olan gerçek objelerin neler olabileceği konusunda Belgin Demirsar'ın çalışması son derecede ayrıntılı bilgi vermektedir.

Bu eşyayı ele alırken takip edilecek en basit yöntem, bunları belirli bir tasnife tabi tutup bir nevi envanter oluşturmak olacaktır. Kendi adları altında birer madde olarak ele alınan halılar, kitaplar ve yazı levhalar dışında kalan eşya kabaca aşağıdakilerden oluşmaktadır:

1. Dini nitelikli veya işlevli objeler:

Osman Hamdi, Satıcı, 1905. Tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon.

Osman Hamdi, Keskin Kılıç, 1908. Tuval üzerine yağlıboya, 185 x 140 cm. Ankara Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

a. Kuran mahfazası: Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan (env. 16) Kuran mahfazası *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904), *Yeşil Türbede Dua* (1908) ve *Kuran Okuyan Hoca* (t.y.) tuvallerinde yer almaktadır.

b. Rahle: *Yaradılış* (1901), *İlahiyatçı* (1902), *İlahiyatçı* (1907), *Kuran Okuyan Hoca* isimli tuvallerde Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde 107 envanter numarasıyla kayıtlı rahle kullanılmıştır. Ayrıca *Rahle Önünde Genç Kadın* (1879), *Kuran Okuyan Kız* (1880), *Yeşil Türbe'de Dua* (1881), *Yeşil Türbe'de Dua* (1882), *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız* (1890), *Türbede Dua* (1900), *Yeşil Türbe'de Dua* (1908) ve *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız* (t.y.), *Türbe'de Dua Eden Kız* (t.y.) isimli tuvallerde de rahle yer almakta, fakat herhangi gerçek bir modelle eşleştirilememektedir.

c. Hilye: Peygamberin evsafını tarif eden bu yazı levhalarına *İftardan Sonra* (1886), *Halıcı Acem* (1888) ve *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1903) tuvallerinde rastlanmaktadır.

d. Şamdan: Üzerinde mum bulunan iri şamdanlar birçok tuvalin, özellikle de türbe içinin tasvir edenlerin vazgeçilmez bir unsurudur: *Yeşil Türbe'de Dua* (1881), *Mekkî Okuyucu* (yakl. 1881), *Yeşil Türbe'de Dua* (1882), *Halıcı Acem* (1888), *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız* (1890), *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890), *Mütalaa* (1893), *Okuyan Genç Emir* (1898), *Türbede Dua* (1900), *Yaradılış* (1901) *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1903), *Okuyan Genç Emir* (1905), *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1908), *Yeşil Türbe'de Dua* (1908), *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız* (t.y.), *Türbede Dua Eden Kız* (t.y.). Bu şamdanların genellikle içinde sönük beyaz bir mum bulunmaktadır. Şamdanların kendileri ise genellikle pirinçten yapılıp üzerlerinde yazı olduğu görülmektedir.

e. Kandil: Üç ana tipte mevcuttur. İlki, Memluk tarzında pirinçten yapılmış soğan şeklinde kubbeli ve yedi kandil delikli lambadır. Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde 158 envanter numarasıyla tanının bu kandil örneği *Ressam Çalışırken* (1880), *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar* (1881) ve *Saçlarını Taratan Kız* (t.y.) tuvallerinde kullanılmıştır. Bunun bir varyantı da Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde 154 envanter numaralı altıgen temel üzerinden yukarı doğru daralan, on delikli, pirinçten mamul Memluk tarzı kandildir. Osman Hamdi'nin iyi tanıdığı Gebze'deki Çoban Mustafa Paşa külliyesinden gelen bu modele şu tuvallerde rastlanmaktadır: *Kavuklu Genç* (1879), *Camiden Çıkan Sultan* (1887), *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890), *Cami Kapısı* (1891), *Konuşan Hocalar* (t.y.), *Kuran Okuyan Hoca* (t.y.), *Türbede Dua Eden Kız* (t.y.), *Camiden Çıkan Sultan* (t.y.).

Kandillerin ikinci genel tipi, cam veya çiniden mamul, üstü açık, üçlü bir zincirle asılı "ince belli" objeleridir. Bunların şeffaf camdan yapılmış olanlarına *Yeşil Türbe'de Dua* (1881), *Yeşil Türbe'de Dua* (1882), *Türbe Ziyaretinde İki Kız* (1890), *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1903), *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1908) ve *Kuran Okuyan Hoca* (t.y.) tuvallerinde rastlanırken, çiniden mamul olanı *Ressam Çalışırken* (1880) tablosunda görünmektedir.

f. Buhurdan: *Kuran Okuyan Kız* (1880), *Yeşil Türbe'de Dua* (1881), *Yeşil Türbe'de Dua* (1882), *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız* (1890), *Türbede Dua* (1900), *Yaradılış* (1901), *Yeşil Türbe'de Dua* (1908), *Türbede Dua Eden Kız* (t.y.).

2. Ev eşyası kategorisine giren objeler:

a. İbrik: *Kahve Ocağı* (1879), *Haremden* (1880), *Müzisyen Kızlar* (1882), *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904).

b. Leğen: *Haremden* (1880).

Osman Hamdi'nin tablolarında yer alan dinî obje örnekleri: Kuran mahfazası (*Kuran Okuyan Hoca*, t.y.), rahle (*İlahiyatçı*, 1902), hilye (*İftardan Sonra*, 1886), şamdan (*Okuyan Genç Emir*, 1905), kandiller (*Kuran Okuyan Hoca*, t.y.).

Osman Hamdi'nin tablolarında yer alan ev eşyası örnekleri: kahvedan (Halıcı Acem, 1888), İznik tabak (Kahve Ocağı, 1879), testi (İlahiyatçı, 1902), tef (İki Müzisyen Kız, 1880).

(1882), *Saçlarını Taratan Kadın* (t.y.).

3. Müzik enstrümanları: *İki Müzisyen Kız* (1880) ile *Müzisyen Kızlar* isimli iki tuvalde tanbur, tef ve kemençe gibi sazlar yer almaktadır. *Ressam Çalışırken*'de ise (1880), garip bir şekilde sol köşede yerdeki miğferin yanında bir tef görülmektedir.

4. Silahlar:

a. Ateşli silahlar: *Ressam Çalışırken* isimli tuvalde duvara şekil verilerek (*panoplie*) asılı duran silahların arasında dört adet işli tüfek, iki adet de aynı şekilde süslü oldukları anlaşılan piştov bulunmaktadır. 1888 tarihli *Halıcı Acem*'de basamakların üzerine konmuş işli bir tüfek dikkat çekmektedir. *Keskin Kılıç* (1908) isimli tabloda ise yerdeki sütun başlığına dayalı duran iki tüfekle, ayakta duran genç adamın (oğlu Edhem) belinde bir piştov görülmektedir.

b. Kesici silahlar: Kılıç, yatağan ve kama türünden silahlara iki tuvalde rastlanmaktadır. *Ressam Çalışırken*'de (1880) tüfekler gibi kılıçlar da süs eşyası gibi duvara rapt edilmiş durmaktadır. 1908 tarihli *Keskin Kılıç*'ta ise adından da anlaşılacağı gibi kılıç, tuvalin merkezinde yer almaktadır: Kını yere atılmış olan silahı genç adam keskinliğini sınar gibi elinde tutmaktadır.

c. Savunma araçları: Miğfer ve kalkandan oluşan savunma aletleri, gene aynı tuvallere dağılmış durumdadır. Yivli denilen türde bir miğferi *Ressam Çalışırken*'de (1880) yere konmuş şekilde, *Halıcı Acem*'de (1888) bir basamğın üstünde halıların arasında, nihayet de *Keskin Kılıç*'ta (1908) oturan adamın dizinde görmek mümkündür. Birbirinin aynı olan bu üç miğfere ek olarak *Keskin Kılıç*'ta tombaktan enselikli bir miğfer daha bulunmaktadır.

Diğer savunma aracı olan kalkan ise sadece *Ressam Çalışırken*'de pencerenin üzerinde asılı olarak, *Keskin Kılıç*'ta ise oturan adamın ayağının dibinde, sütun başlığına yaslanmış

c. Kahvedan: *Kahve Ocağı* (1879), *Kahve Getiren Kız* (1881), *İftardan Sonra* (1886), *Halıcı Acem* (1888).

d. Fincan: *Kahve Ocağı* (1879), *Kahve Getiren Kız* (1881), *İftardan Sonra* (1886),

e. Çubuk: *Kahve Ocağı* (1879), *İftardan Sonra* (1886).

f. Tas: *Kahve Getiren Kız* (1881), *Saçlarını Taratan Kadın* (1881), *Saçlarını Taratan Kadın* (1882), *Saçlarını Taratan Kadın* (t.y.).

g. Tepsi: *Kahve Getiren Kız* (1881).

h. Tabak: *Kahve Ocağı* (1879), *Ressam Çalışırken* (1880).

i. Gülabdan: *Kahve Getiren Kız* (1881).

j. Vazo: *Vazoda Çiçekler* (1876), *Vazolu Kız* (1879), *Ressam Çalışırken* (1880), *Kahve Getiren Kız* (1881), *Halıcı Acem* (1888). 1876 ve 1888 tarihli tuvallerde yer alan büyük Çin vazosunun Osman Hamdi'nin kendi koleksiyonundan olduğu, bugün hâlâ ailesinde mevcut olmasından bellidir.

k. Kavukluk: *Vazolu Kız* (1879), *Ressam Çalışırken* (1880).

l. Terlik: *Rahle Önünde Genç Kadın* (1879), *Kahve Ocağı* (1879), *Saçlarını Taratan Kız* (1881), *Saçlarını Taratan Kız* (1882), *Ayakta Genç Kadın* (1884), *İftardan Sonra* (1886), *Saçlarını Taratan Kız* (t.y.).

m. Testi: *İlahiyatçı* (1902), *Kaplumbağalı Adam* (1907), *İlahiyatçı* (1907), *Konuşan Hocalar* (t.y.).

m. Ayna: *Saçlarını Taratan Kadın* (1881), *Saçlarını Taratan Kadın*

vaziyette görülmektedir. İki resimde de tıpatıp aynı olan bu kalkanı ilginç kılan, *Elbise-i Osmaniye* albümünde yer almış olduğunun çok açık bir şekilde tespit edilebilmesidir. Gerçekten de albümün üçüncü kısmının Diyarbekir'e ayrılan levhasının sağındaki "Palulu Kürd" figürünün sağ elindeki kalkan her iki tuvalde yer alan kalkanla tıpatıp aynıdır. İşin daha da ilginci, Osman Hamdi'nin 1873 Viyana sergisi esnasında Şark giysileri içinde çektirmiş olduğu fotoğrafta kendine yakıştırdığı kıyafet, *Elbise*'deki "Mardinli Kürd"ün elbiseleriyle "Palulu Kürd"ün kalkanından oluşuyordu.

Osman Hamdi'nun tablolarında yer alan İslami eserlerle ilgili bütün bu bilgileri toparlayacak olursa birkaç noktanın altını çizmekte fayda olacaktır. Belki ilk olarak vurgulanması gereken, genelde iddia edildiği gibi bu objeler ile müze arasındaki ilişkinin aslında pek gerçek olmadığıdır. Dikkat edilirse ressamın tuvallerinde yer alan en karakteristik objelerin çoğunu Müze-i Hümayun'un başına geçtiği 1881 senesinin sonundan *önce* ortaya çıkmıştır: Kandiller, tüfekler, miğferler, kalkan ve çoğu ev eşyası, 1870'lerden itibaren belgelenebilen, dolayısıyla da müze koleksiyonlarıyla hiçbir alâkası bulunmayan objelerdir. Bunların Osman Hamdi'nin özel koleksiyonundan olduklarına hükmetmek belki acelecilik olacaktır. Örnek vermek gerekirse kandillerden birinin Gebze'deki bir camide bulunduğunu bildiğimizden, Osman Hamdi'nin de onu orada görüp resmettiğini düşünmek akla yakın gelmektedir. Ona mukabil 1873'te Palulu Kürt kıyafetinin bir parçası olan küçük bir kalkan eğer 1908 tarihindeki bir tuvalde tekrar ortaya çıkıyorsa, aradaki süre içinde bu parçanın Osman Hamdi'nin koleksiyonuna katılmış olabileceğini tahmin edebiliriz. Keza *Vazoda Çiçekler* ve *Halıcı Acem*'de görülen büyük vazo bugüne kadar Osman Hamdi'nin ailesinde kalmış bir parçadır. Ancak geç tarihte ortaya çıkan ve niteliklerinden müzeye ait olabilecekleri akla gelen objeler sayılıdır: Her ikisi bugün Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan sedef kakmalı Kuran mahfazasıyla rahlenin bu kategoriye girdiği kesin gibidir.

Osman Hamdi'nin İslam eserlerini kullanımında belirli bir sistem yakalamak zordur. Kabaca bir ayırım yapmak gerekirse akla gelen bir kullanım eklektik diyebileceğimiz ve eşyanın özellikle herhangi karmaşık bir durumda sergilendiği tuvallerdir. Bunların başında 1880 tarihli *Ressam Çalışırken* tuvali gelmektedir: Bu tuvalde temsil edilen hayali atölyede, miğferden halıya, hilyeden silaha, İznik tabağından vazoya kadar geniş yelpazede yer alan objeler bulunmakta, bir tür sanatçı koleksiyonu oluşturulmuş gibi durmaktadır. Bu tuvalde resmedilenin Osman Hamdi'nin kendi hayatıyla bir dereceye kadar bağlantısı olduğunu düşünmek tabii ki mümkündür. Theodore Bent'in anlattıkları bu tür bir karmaşanın varlığına işaret ediyordu:

> Odaların duvarları nefis bir sanat eserleri karışımıyla süslenmiş — Rodos çinileri, Şark işlemeleri, çiniler, ve seçilmiş Tanagra

Osman Hamdi'nin tablolarında yer alan silah örnekleri: tüfek (*Halıcı Acem*, 1888), tüfek (*Keskin Kılıç*, 1908), kılıç (*Keskin Kılıç*, 1908), miğfer (*Halıcı Acem*, 1888), miğfer (*keskin Kılıç*, 1908), miğfer (*keskin Kılıç*, 1908).

heykelcikleriyle Yunan sanatının başka hazineleriyle dolu raflar. Kısacası Hamdi Bey hazretleri, karmakarışık obje toplayan bir koleksiyoncunun kalbini mutlulukla dolduran herşeyi topluyor ve muhakkak ki kendi koleksiyonlarını oluşturmakta avantajlara sahip.

Fakat *Ressam Çalışırken*'deki objelerin bazılarının kendi koleksiyonunu yansıttığı muhtemelse de bu tuvaldeki mekân ve düzenin gerçekçi olmadığı açıktır.

Objelerin karmaşa hâlinde sunulduğu diğer bağlam da "satış" olgusuyle ilgilidir. 1888 tarihli *Halıcı Acem* bunun iyi bir örneğidir. Bu tuvaldeki objeler satılık oldukları için burada toplanmış, dolayısıyla da mevcudiyetlerini bir pazar ilişkisine borçlu olan metalardır. Halılar, bir hilye, bir vazo, bir kahvedan, bir tüfek, bir matara, bir şamdan... onları pazarlayan tüccarın karşısına geçmiş bir Batılı ailenin önüne serilmiş durumdadır. *Silah Taciri* adıyla anılan *Keskin Kılıç* (1908) isimli tuvalin İslami eserlerin korunmasına dair bir mesaj verdiğini iddia edenlerin varsayımını kabul edecek olursak, o zaman da ondan yirmi sene evvel Osman Hamdi'nin aynı türden eserlerin yabancılara satılmasını konu eden bir tablo yapmış olmasını izah etmekte zorlanabiliriz. 1905 tarihinde tamamlanan *Satıcı* ise *Halıcı Acem*'in fakir akrabası gibidir: Tek başına ve müşterisiz bir tacir, kahvedan, kılıç ve halı gibi birkaç parçadan oluşan mütevazı tezgâhının başında bekliyor. 1908 tarihli *Keskin Kılıç*'ta daha "uzmanlaşmış" bir satıcı söz konusudur. Sattıkları sadece silah türünden ve kıymetli oldukları anlaşılan parçalrdır ve müşterisi de kendisi gibi Doğuludur. Dolayısıyla *Halıcı Acem*'de olduğu gibi yabancılara egzotik eşya satmaktan çok farklı olarak, kendinden birine silah pazarlayan, bunu da — başlığa bakılırsa — aletin bir koleksiyon parçasından çok işlevselliği ve etkinliği üzerinden yapan bir kişiyle karşı karşıyayız. Her iki kişinin paylaştıkları bu ilgiye ve giydiklerine bakılırsa da sahnenin muğlak bir geçmişte yer aldığına hükmetmek gerekir. Başka

Osman Hamdi'nin Kürt kalkanı: *Ressam Çalışırken* (1880), *Keskin Kılıç* (1908), Osman Hamdi Viyana'da (1873).

bir deyişle buradaki objeler tarihi değil, onları tutan kişilerle çağdaş olan objeler olarak görülmelidir.

Osman Hamdi'nin diğer resimlerinde ise — yani eserlerinin çoğunda — bu objeler bir tür dönem ve bağlam aksesuarı niteliğindedir. Bir türbe veya cami içini resmettiği zaman duvara koyduğu levha, tavandan sarkıttığı kandil, sandukanın önüne yerleştirdiği buhurdan, hocanın önüne açtığı rahle gibi objeler tuvalde yaratılmaya çalışılan Şark imajının ve hissinin bir mütemmimini oluşturmaktadır. Keza la-dinî mekânlarda görünen kahvedanlar, fincanlar, terlikler, halılar yaratılmak istenen Şark enteryörünün gerçekçiliğine destek olan birer ayrıntı hâlini almaktadırlar.

Osman Hamdi'nin profesyonel olarak, yani Müze-i Hümayun'un başındaki görevi münasebetiyle İslam eserlerine olan ilgisi ve katkısı müzesinin diğer eski eser koleksiyonlarına nispetle daha geç başlamış ve daha sınırlı kalmıştır. Her ne kadar Müze-i Hümayun'da bir İslami eserler seksiyonu da bulunması 1889'dan beri kâğıt üzerinde kararlaştırılmışsa da, bunun gerçek bir koleksiyona dönüşmesi çok uzun bir süre almıştır. Uzun müddet ana binanın üst katında bulunan bu küçük seksiyonu *Servet-i Fünun* dergisi şu şekilde takdim ediyordu:

> Luhud-ı saireyi de temaşa etdikden sonra üst kata çıkmağa sıra gelir. Merdivenden çıkıp sola döndükden sonra kısm-ı intihaideki salona girer isek burası sanayi-i İslamiye asarının mevzu-ı mevki-i teşhir olduğunu görürüz.

Abdülhamid fotoğraf albümlerinde yer alan bir fotoğrafı sayesinde bu salonun neye benzediğini görmek mümkündür. Genişçe bir salonda ortadaki bir yolun iki tarafında yer alan vitrinlerde çini tabaklar, cam ve çini kandiller; duvarlara asılı hat levhaları, kavukluklar, hilyeler; sol dipte Karaman'daki İbrahim Bey Medresesinin meşhur mihrabı; sağda açıkta, tablolarda gördüğümüz Kuran mahfazası...

Bundan kısa bir süre sonra, muhtemelen 1905 veya 1906'da, İslami eserler ana binanın üst katından Çinili Köşk'e nakledilmiş, bu binaya da Asar-ı İslamiye Müzesi adı verilmişti. Böylece yirmi beş seneden fazla bir müddettir müzenin diğer koleksiyonları için kullanılagelen bu on beşinci yüzyıl Osmanlı yapısı kendiyle daha uyumlu bir koleksiyonun muhafazası için kullanılmaya başlamıştı. 1906 yılında çıkarılan ve 1884 nizamnamesini tamamlayan yeni Asar-ı Atika Nizamnamesiyle de İslam ve Osmanlı eserleri koruma kapsamına alınmıştı. Kısacası artık İslami eserler de en azından niyet olarak diğer koleksiyonların seviyesine çıkarılmış oluyordu. Ne var ki bu konudaki yeni girişimler asıl Osman Hamdi'nin ölümünden sonra, halefi ve kardeşi Halil Edhem'in zamanında gerçekleşecek, özellikle de Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin 1914'te kurulmasıyla bu mesele yeni bir hız kazanacaktır.

Kaynakça. (Bent, 1888a: 727-728), (Toksöz, 1904: 359), (Asar-ı Atika, 1906), (Thalasso, 1906b), (Thalasso, 1907b), (Demirsar, 1989: 29-38, 43-47, 59-62, 70-72, 83,

İSMAİL GALİB. *1847-1895 yılları arasında yaşamış olan Edhem Paşa'nın ikinci oğlu, Osman Hamdi'nin kardeşi, devlet memuru ve nümizmat.*

Edhem Paşa'nın oğlu ve Osman Hamdi'nin kendisinde beş yaş küçük kardeşi İsmail Galib, 10 Kasım 1847 gününe tekabül eden 2 Zilhicce 1263 gecesi doğmuştu:

> İşbu bin iki yüz altmış üç senesi mah-ı Zi'l-hiccenin ikinci gecesi yani Ciharşenbe gecesi saat yedi ve dakika on ikide oğlum İsmail Galib dünyaya gelmişdir Rabbim ömür ihsan eylesin amin.

İsmail Galib çocukları Mübarek ve Azize ile birlikte, 1884. Pascal Sébah fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

Babası doğumu münasebetiyle iki küçük dörtlükle tarih de düşmüştü:

Bir güher geldi cihana tali-i mesud ile
Miralay Edhem Bey'in sulbinden oldu ser-zede
Talatinde hazret-i Menla'ya olmuş müntesib
Olsa tarihi aceb-mi Galib İsmail Dede

Geldi ya Hu bir güher bu tekye-gâh-ı âleme
Miralay Edhem Bey'in sulbinden oldı ser-zede
Oldığıyçün hazret-i Menla'ya manen müntesib
Oldu tarih-i be-namı Galib İsmail Dede

Yurtdışında okumaya yollanan ağabeyi Osman Hamdi'yle kardeşi Halil'den farklı olarak İsmail Galib bütün eğitimini İstanbul'da görmüştü. Beşiktaş Rüşdiyesiyle Mekteb-i Maarif'ten sonra bir taraftan Mahrec-i Aklam okulundaki dersleri takip etmiş, diğer taraftan da özel hocalardan Fransızca dahil muhtelif alanlarda ders almıştı.Aralık 1863'te henüz on yedi yaşındayken Meclis-i Vala'nın Kavanin (Kanunlar) Dairesinde memuriyete başlamış, ardından Şura-yı Devlet'e geçmiş ve bu kurum içinde Tanzimat Dairesi üyeliğine kadar yükselmiştir.

İsmail Galib, 2 Kasım 1884. Pascal Sébah fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi'yle Halil'in aksine İsmail Galib Müze-i Hümayun'un kadrolu bir elemanı olarak çalışmadıysa da, o da ağabeyinin faaliyetlerine önemli bir destek vermiş ve belirli bir dalda uzmanlaşmıştır. Daha 1870'te, muhtemelen o tarihte Osmanlı İmparatorluğu'na metrik sistemi getirmeye çalışan babası Edhem Paşa'nın teşvikiyle *Yeni Mikyaslara Dair Risale*, yani yeni ölçüler hakkında bir rapor yayımlamıştı. Metrolojiye olan bu ilgisinin neticisinde midir bilinmez, ama İsmail Galib ilerleyen tarihlerde ağabeyi Osman Hamdi'nin yönettiği müzenin meskûkât (sikkeler, paralar) koleksiyonuyla ciddi bir şekilde ilgilenmeye ve resmi ve maaşlı bir kadrosu olmasa da müzenin nümizmatı konunmuna gelmiştir. Bu disiplin içindeki uzmanlık alanı ise İslamî sikkeler olmuştu. 1890 ile 1894 tarihleri arasında Osmanlı, Selçuk, Türkmen ve eski Arap devletlerine ait sikkelerin kataloglarını oluşturmuş ve müze adına yayımlamış, fiilen bilimsel ve sistematik bir çalışma yöntemi kullanan ilk Osmanlı sikke uzmanı olarak şöhret kazanmıştır.

İsmail Galib'in bir taraftan Şura-yı Devlet'te yüksek bürokrat, diğer taraftan ise Müze-i Hümayun'la bağlantılı bir şekilde nümizmat olarak yürüttüğü ilginç kariyeri, 1895'te Girit'e müşavir olarak yollanıp hastalanmasıyla sekteye uğramıştır. İstanbul'a dönen İsmail Galib az müddet sonra ölmüş ve iki sene önce vefat etmiş olan babasının Üsküdar'daki türbesine defnedilmiştir.

İsmail Galib, 1870 senesi civarında Dürsev (1858-1929) adında biriyle evlenmiş, bu evlilikten iki çocuk doğmuştur: Mübarek (1871-1938) ve Azize (1881-1957).

İsmail Galib, Viyana, 21 Eylül 1889. J. Löwy fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

İsmail Galib'in başlıca eserleri şunlardır:

– *Yeni Mikyaslara Dair Risaledir*, İstanbul, 1287/1870.

– *Kitâbü'n-necât. Devlet-i Aliyye-i Osmaniye'nin Bidayet-i Teessüsünden Beri Darb ü İhrac Olunan Meskûkât ve Madalyaların Nevi ve Cins ve Tarifatiyle Malûmât-ı Tarihiyesini Mutazammındır*, İstanbul, 1307/1890.

– *Takvim-i Meskûkât-ı Osmânî*, İstanbul, 1307/1890.

– *Takvim-i Meskûkât-ı Selcûkiyye*, İstanbul, 1309/1892.

– *Müze-i Hümâyun Meskûkât-ı İslâmiye Kısmından Meskûkât-ı Türkmaniye Katalogu*, İstanbul, 1311/1893.

– *Musée impérial ottoman. Section des monnaies musulmanes. Catalogue des monnaies turcomanes*, İstanbul, 1894.

– *Müze-i Hümayun Meskûkât-ı Kadime-i İslâmiye Katalogu Kısm-i Sânî. Sâsâniyan ve Bizantin Tarzındaki Sikkeler, Hulefay-ı Emeviye ve Abbasiye Meskûkâtı, Fürû-ı Abbasiyeden Beni Tolon, Beni Ahşid, Âl-i Saman, Beni Hamdan, Âl-i Büveyh, Beni Mervan Meskûkâtı*, İstanbul, 1312/1894.

Kaynakça. (BOA, DH.SAİDd. 1/264), (Uzunçarşılı, 1948: 71-72).

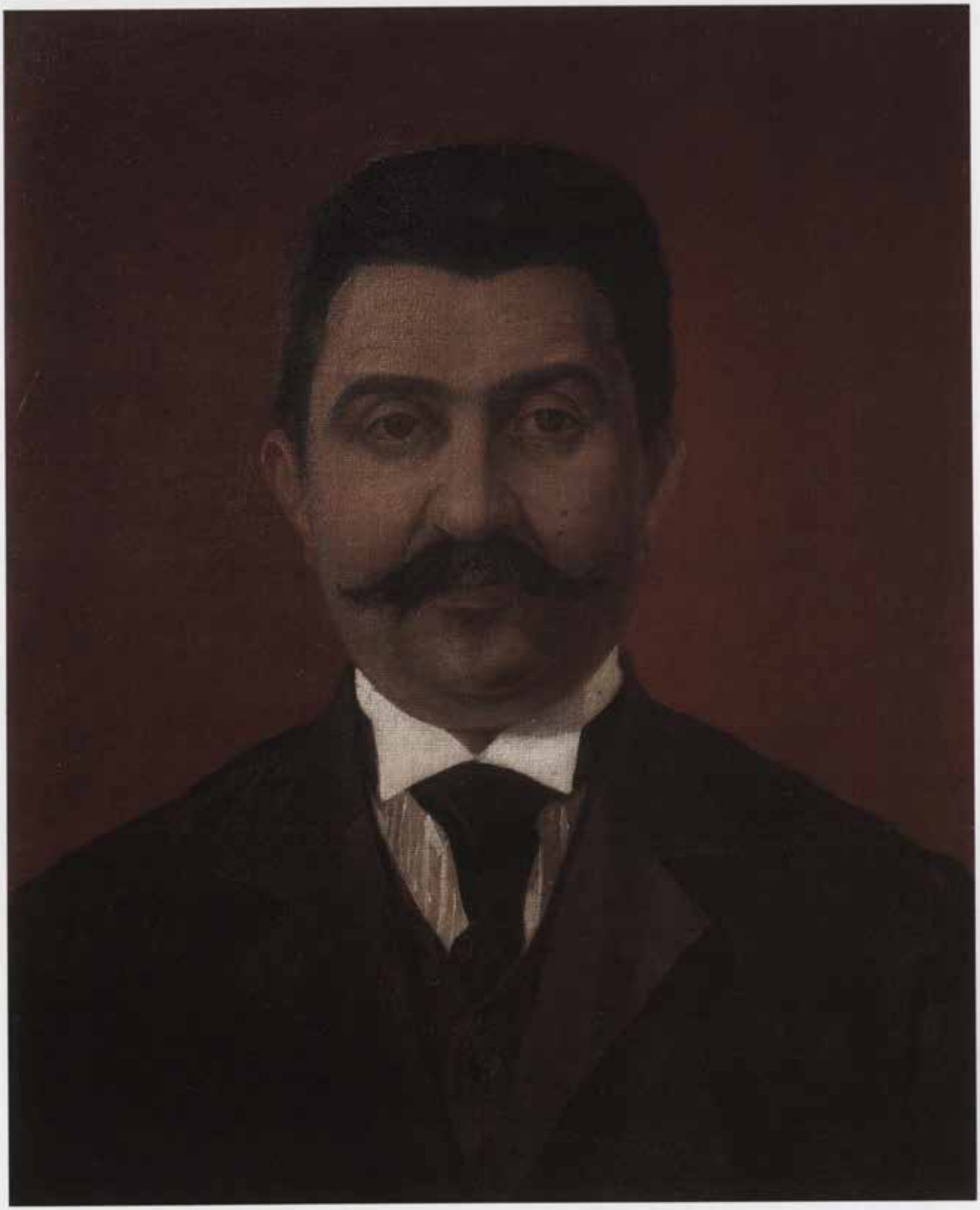
İsmail Galib ile oğlu Mübarek, Rheinfeld, 1889. A. Varady fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

İSMAİL HAKKI [ELDEM]. *1871-1944 yılları arasında yaşamış olan Edhem Paşa'nın oğlu, Osman Hamdi Bey'in kardeşi İsmail Galib'in (1847-1895) damadı, edebiyatçı ve diplomat.*

Fındıklı'da Sümbül Sinan tekkesi şeyhlerinin akrabası Fatma Hanım ile Tophane mümeyyizi Âlişanzade Cavid Bey'in oğlu olarak doğan İsmail Hakkı Bey, Feyziye Mektebi'nde okuduktan sonra 1890'ların başında Mekteb-i Mülkiye'den mezun olmuş, fakat daha önceden Voltaire'den yapmış olduğu bazı tercümelerle edebiyat dünyasına dahil olmuştur. 1890'da *Mekteb* adında bir edebiyat dergisiyle *Müntehabât-ı Terâcim-i Meşâhir* adı altında bir meşhurlar biyografisi yayımlamış, ilk şiir mecmuasını da

İsmail Hakkı Alişanzade, yakl. 1890. Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi,
İsmail Hakkı Bey Portresi,
1904. Tuval üzerine
yağlıboya, 50 x 40 cm.
Demsa, Demet Sabancı
koleksiyonu. Tuval,
"*À mon cher Hakki*"
(Sevgili Hakkı'ma)
ithafını taşımaktadır.



1891'de *Sevda-yı Hazan yahud Tahassür* adıyla neşretmiştir. 13 Ekim 1890 tarihinde Hariciye Nezareti'nin Umur-ı Şehbenderi (Konsolosluk İşleri) kaleminde memuriyete başlamış, gayet olağan bir şekilde ilerleyerek Ağustos 1897'de ûlâ sınıf-ı sani rütbesine terfi etmiştir. Şubat 1904'te yurtdışındaki ilk görevlendirmesi gerçekleşmiş, Korfu ve İtalya'daki konsoloshanelerin teftişine memur edilmiştir. Aynı kalemde dört sene daha memuriyetine devam ettikten sonra 16 Ağustos 1908 günü, Jön Türk ihtilalden üç hafta sonra daire müdürü olmuştur.

İsmail Hakkı Bey 1891'e kadar beş eser yayımlamayı başarmıştı. 1311/1894 senesinde Muallim Naci ile Şemseddin Sami'nin tenkit ve tanıtımını amaçlayan iki eserle *Muasır Şairlerimiz* adlı küçük bir incelemeyle *İki Hakikat* başlıklı bir eser yayımlamıştır. Aynı sene gençliğindeki çeviri merakına dönerek Jules Verne'in *Balonda Facia* (*Un drame dans les airs*) ve Octave Feuillet'nin *Talihsiz* (*Le roman d'un jeune homme pauvre*) isimli eserlerini, 1896'da ise Lamartine'in *Rafael*'ini tercüme etmiştir.

İsmail Hakkı Bey 1897 yılında İsmail Galib Bey'in kızı ve Osman Hamdi Bey'in yeğeni olan, henüz on yedi yaşındaki Azize Hanım'la (1880-1957) evlenmiştir. Çiftin ilk çocukları Galibe, Mart 1898'de doğmuş, ardından Vedad, Sedad ve Sadi adındaki üç erkek çocukları sırayla 1906. 1908 ve 1910'da doğmuşlardır. 1909'da Marsilya'ya başkonsolos tayin edilen İsmail Hakkı Bey, 1914'te savaşın patlak vermesiyle İstanbul'a dönmüştür. 1916 yılında kızı Galibe Sofya sefiri Ali Fethi Bey'le [Okyar] (1881-1943) evlenmiş, 1917'de ise kendisi Zürih başkonsolosluğuna tayin edilmiştir. Temmuz 1918'de ise Münih başkonsolosluğuna tayini çıkan İsmail Hakkı Bey o senenin sonuna doğru bu görevi devralmış, fakat bir yıl sonra, 1919'un sonlarında, Münih başkonsolosluğunun lağvedilmesiyle birlikte bu görevden ayrılmak zorunda kalmış, fakat 1923 yılına kadar ailesiyle birlikte Münih'te ikamet etmeye devam etmiştir. 1923 yılının sonlarına doğru Hariciye Vekâleti tarafından bazı konsolosluk evrakının ve başta Lozan olmak üzere muahede metinlerinin basımı işi kendisine tevdi edilen İsmail Hakkı Bey, o yılın sonunda, ailesi ise 1924 yılının baharında Türkiye'ye dönerek İstanbul'a yerleşmişlerdir. Bu fırsatla 1890'lardan beri bırakmış olduğu edebi tercümelerine tekrar başlayan İsmail Hakkı Bey, 1927'de Baudelaire'in *Les fleurs du mal* isimli şiir kitabını *Elem Çiçekleri* adı altında tercüme etmiştir. Takip eden yıllarda da Loti, Herzog, Tolstoy ve Mauriac'ın eserlerinden bazılarını tercüme etmiştir. 1934 yılında çıkan soyadı kanunu münasebetiyle Osman Hamdi Bey'in hayatta kalan tek kardeşi Halil Edhem Bey'in (1861-1938) etrafında toplanan aile "Eldem" soyadı üzerinde anlaştığında, kendi isimlerini belirleyen diğer damatlardan farklı olarak İsmail Hakkı Bey, varolan Âlişanzade adını bırakarak karısının ailesinin soyadını almıştır. İsmail Hakkı Eldem 13 Mart 1944 günü ölmüş ve Beşiktaş'taki Yahya Efendi dergâhı mezarlığına defnedilmiştir.

Telif eserleri:

– *Sevda-yı Hazan yahud Tahassür*, İstanbul, 1308/1891.

– *Ahmed Midhat Efendi*, İstanbul, 1308/1891.

– *Cevdet Paşa*, İstanbul, 1308/1891.

– *Ekrem Bey*, İstanbul, 1308/1891.

– *Osmanlı Meşâhir-i Üdebası. Birinci Defter Muallim Naci Efendi*, İstanbul, 1311/1894.

– *Şemseddin Sami Bey. Ondördüncü Asrın Türk Muharrirleri*, İstanbul, 1311/1894.

– *Muasır Şairlerimiz*, İstanbul, 1311/1894.

– *İki Hakikat*, İstanbul, 1311/1894.

Tercümeleri:

– İbrahim Fehim ile birlikte, *Müntahabât-ı Terâcim-i Meşâhir*, İstanbul, 1307/1890.

– Jules Verne, *Balonda Facia*, İstanbul, 1311/1894.

– Octave Feuillet, *Talihsiz*, İstanbul, 1311/1894.

– Alphonse de Lamartine, *Rafael*, İstanbul, 1314/1896.

– Charles Baudelaire, *Elem Çiçekleri*, İstanbul, 1927.

– Émile Salomon ve Wilhelm Herzog, *Aile Çemberi*, İstanbul, 1934.

Soldan sağa: Osman Hamdi, oğlu Edhem, İsmail Hakkı, yakl. 1895. Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

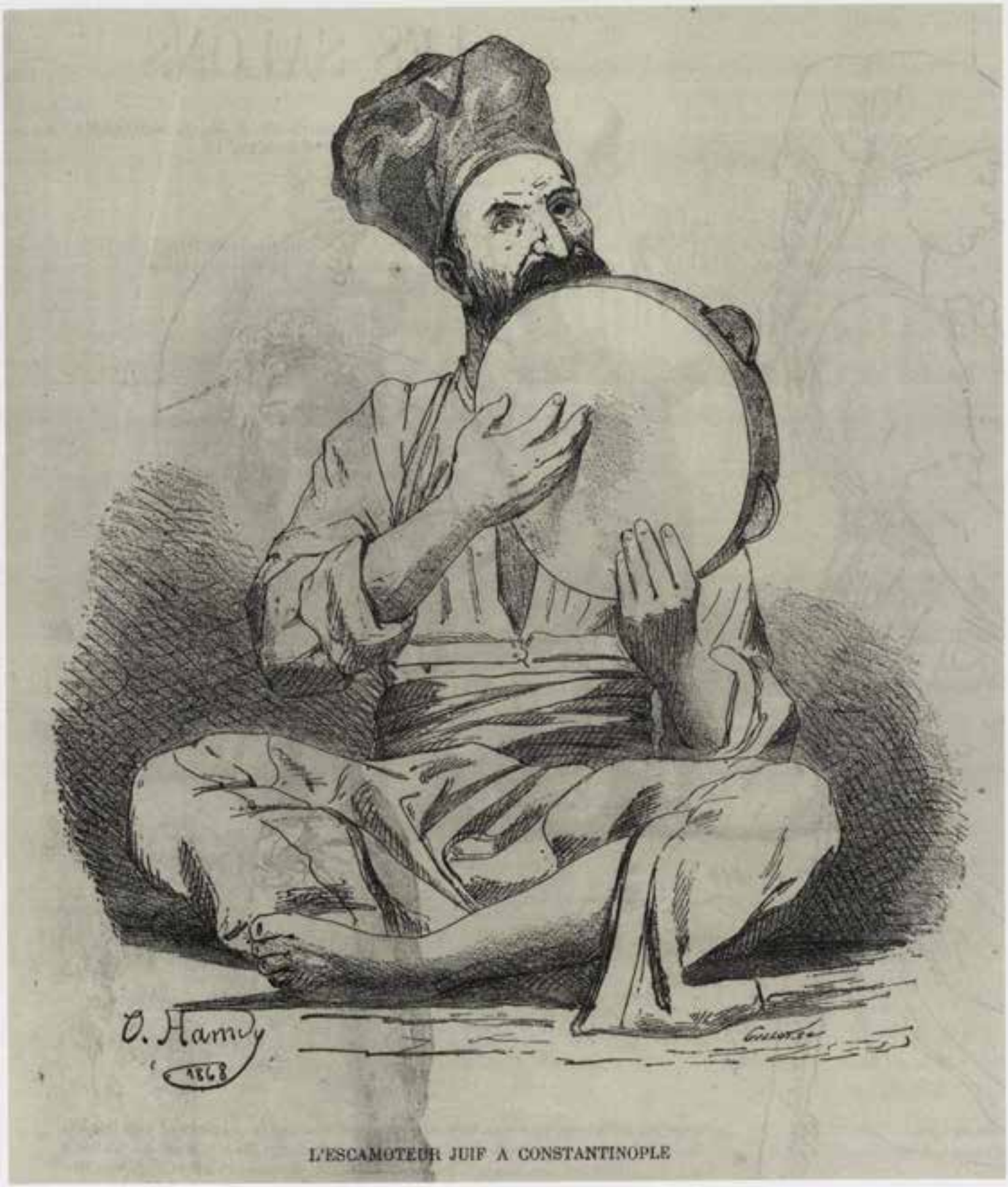
– Pierre Loti, *İsfahana Doğru*, İstanbul, 1934.
– Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Samimi Saadet*, İstanbul, 1934.
– François Mauriac, *Kara Melekler*, İstanbul, 1942.

Kaynakça: (Us, 1943: 51-52, 84, 86), (Eldem E, 2008b: 11-16, 20-33).

İSTANBUL'DA YAHUDİ HOKKABAZ.

Osman Hamdi'nin 1868 yılındaki Paris Salonunda teşhir etmeyi başardığı ama bugün kayıp olan iki tuvalden biri.

Osman Hamdi, *L'escamoteur juif à Constantinople*, 1868. *Les Salons. Dessins autographes*, n° 11, 10 Temmuz 1868, s. 2. © Bibliothèque nationale de France.



Osman Hamdi 1868 Paris Salonuna tam iki tuvalini kabul ettirmeyi başarmıştı. Babası Edhem Paşa'ya bu müjdeyi bir mektubunun sonunda vermişti: "Tablolarım kabul edildi". Söz konusu iki tuvalin adları biliniyor idiyse de — *L'Escamoteur juif à Constantinople* (*İstanbul'da Yahudi Hokkabaz*) ve *Portrait de Madame de H...* (*Madame de H...'ın Portresi*) — yakın bir zamana kadar neye benzedikleri konusunda hiçbir fikrimiz yoktu.

Bu muammayı çözmek son derecede marjinal bir yayın sayesinde mümkün olmuştur. Osman Hamdi'nin babasına mektuplarından birinde yer alan "Bu seneki tablom, bu yönde herhangi bir teşebbüste bulunmadığım halde *L'Autographe* isimli dergide yayımlandı" sözünde zikr edilen dergi untulup gitmiş ve sanırız tek nüshası Paris'teki Milli Kütüphane'de kalmış sekiz sayfalık küçük bir albümden ibaretti. Derginin ikinci sayfasında gerçekten de "O. Hamdy 1868" imzalı bir gravür yer almaktaydı. Resmin altında ise pek fazla ipucu vermeyen bir metin bulunuyordu:

> Osman Hamdy. — Türkiye şüphesiz sanat çalışmalarına en çok malzeme sağlayan ülkelerden biri olduğunu, bu bitmez tükenmez ilham kaynağını keşfetmiş olan oryantalistlerimizin sayısı ispat etmektedir; ancak eskiçağlara dayanan önyargılar bugüne dek milli bir sanat ekolünün kurulmasına mani olmuştur. Bu durum artık sona mı ermekte? Öyle olduğunu ümid ediyoruz, zira işte Bay Osman Hamdy, ileride başkalarının peşinden gideceği bir teşebbüste bulunuyor. Birçok kez bakan olmuş olan Edhem Paşa'nın oğlu, Müslüman ve İstanbul'da doğmuş olan Bay Hamdy, zevkini tatmin etmek için kendini resme vakfetmiş ve bu yolda kararlı bir şekilde devam etmeyi amaçlamaktadır. *İstanbul'da Yahudi Hokkabaz*, kompozisyonuyla gayet ilginç, samimiyetle resmedilmiş ve iyi bir eğitime delalet eden bir tablo. Burada verdiğimiz tip gayet dikkat çekicidir. Bay Hamdy, Bay Gustave Boulanger'nin talebesidir.

Ancak ciddi bir sorun da söz konusuydu. Resimde yer alan yere bağdaş kurmuş tef çalan sakallı adamın nasıl bir Yahudi hokkabaz olduğu pek anlaşılmıyordu. Gerçi tablonun adında yer alan *escamoteur* tabiri, üç kâğıtçı ("bul karayı, al parayı" türünden), el çabukluğuyla eşya çalan ya da en hafif şekliyle el çabukluğu sergileyen hokkabaz

gibi biraz farklı mânâlarda kullanılabilirdi, ama sakin sakin tef çalan bir adama böyle bir isim takmanın pek bir mantığı da yoktu. İşin ilginci, aynı çizimin bir de kurşun kalem versiyonu bulunmaktadır. Ferit Edgü'nün ortaya çıkardığı bu desen, bugün Esma ve Reha Arar'ın koleksiyonunda bulunmaktadır. Resmin altında yer alan "Lippi'den etüd" ise hiç anlaşılmamaktadır. Bilinen Lippi isimli üç ressamın — Filippo, Filippini ve Lorenzo — hiçbirinin eserlerinde bunu hatırlatacak tek bir görüntüye rastlayamadığımızdan, Lippi'den nasıl bir esinlenmenin söz konusu olduğu bir muamma olarak kalmıştır.

Ona mukabil, *Autographe* dergisinde yayımlanan tefli figürün *İstanbul'da Yahudi Hokkabaz* tuvali ile nasıl bir ilişkisi olabileceği konusunda kısmi bir çözümü dönemin başka bir kaynağına borçluyuz. Charles Brun adında birinin *La Question d'Orient* (*Şark Meselesi*) isimli bir dergide yer alan ve Osman Hamdi'nin 1868 Salonundaki tablolarını yorumlayan bir yazısında bu resmin gayet ayrıntılı bir tasviri yer almaktaydı. Bu tasviri okuyunca da anlaşılacağı gibi, bir önceki kaynaktaki resmin altında yer alan metindeki küçük bir ayrıntı her şeyi izah ediyordu. "Burada verdiğimiz tip" sözü, dergide basılan resmin sergilenen tablonun tamamını değil, tabloda görünen altı-yedi kişiden sadece birini, yani *bir tipi* aktardığı mânâsına geliyordu. Metinden de anlaşılacağı gibi bu da Yahudi hokkabazın yanında yer alan ve kendisi gibi bağdaş kurmuş olan soytarısı veya yardakçısından da başkası değildir. Kısacası, *L'Autographe*'daki resim tuvalin tamamını vermiyordu, ama onu da *La Question d'Orient*'daki tariften çıkarsamak hiç de zor değildi:

> Bay Osman Hamdy, adından anlaşılacağı gibi iyi bir Müslüman mıdır? Ben olduğuna kaniyim. Ancak, nasıl ki kendisi Kuran'ın fikrini kabul etmekle yetinerek bu kutsal kitabın zikrinde yasaklanan canlı nesnelerin resmini çizmeye giriştiyse, ben de müsaadesiyle kendi sanatında da zikirden çok fikri iyice anlamasını tavsiye edeceğim. Resim sanatında zikir, hat ve tezhiptir, yani çizgi ve renklerin naif bir şekilde üretilirken genel çizgilerin geniş bir taslakla veya renklerin gölge ve yansımalarla uyuma sokulmamalarıdır. Bu anlattığım Bay Hamdy'nin kesin olarak tarzı değilse de, bir eğilimini gösteriyor. Osmanlı bir isim taşıyıp resim sergilemiş olan ilk kişi olduğundan sanatçı olarak büyük olmasa da onurlu bir şöhret kazanması beni mutlu eder.
>
> [...] *İstanbul'da Yahudi Hokkabaz* da aynı meziyetlerle aynı kusurlara sahip. Beyaza boyanmış bir duvarın önünde zavallı bir Yahudi, soytarısıyla diz çökmüş, yere serili mendilinin üzerinde hokkabazlık yapıyor. Önünde ise Hint, Arap, Suriye, Türk kıyafeti giymiş dört-beş adam sıralanmış; bir kıyafet ve tip curcunası. Arkada bir dağın çıplak tepeleri görünüyor ve gök gerçek Şark renklerini yansıtıyor.
>
> Bu küçük tuvalde belirli bir gerçeklik havası varsa da, yeteri kadar ciddi değil. Eğer Bay Hamdy Şarkı resmetmek istiyorsa, insanı ve tabiatı istediği yerde çizebilir. Üslubuna hakim olduğunda da hafızasında geride kalmış vatanının hatıralarını arayıverirse iyi eserler verecektir. Cesaret, cesaret! Eğer sanatçı tenkitleri acı bulursa, unutmasın ki vatanının sanatını burada o tek başına temsil ediyor. Bu his onu cesaretlendirsin ve her şeyden önce inansın ki ben ona sanatın bir dostu olarak, bir de kendisine karşı sempatiler besletip kendi kendini tanımasını sağlayarak Şarkı canlandırmayı kendine amaç edinmiş bir derginin başyazarı olarak hitap etmekteyim.

Anlaşılan odur ki *İstanbul'da Yahudi Hokkabaz*, renkli tiplerin bir araya getirildiği tipik bir Şark sahnesi oluşturmaktadır: Birbirinden farklı yerel kıyafetler giymiş seyirciler, Yahudi hokkabaz ile yardakçısının sefil olduğu anlaşılan halleri, arka planda seyircinin Şarkla özdeşleştirdiği renklerin kullanımı... Herşey or-

Osman Hamdi, *Lippi'den*,
25 Kasım [1867]. Desen, 28, 4 x 23 cm
Esma ve Reha Arar koleksiyonu.

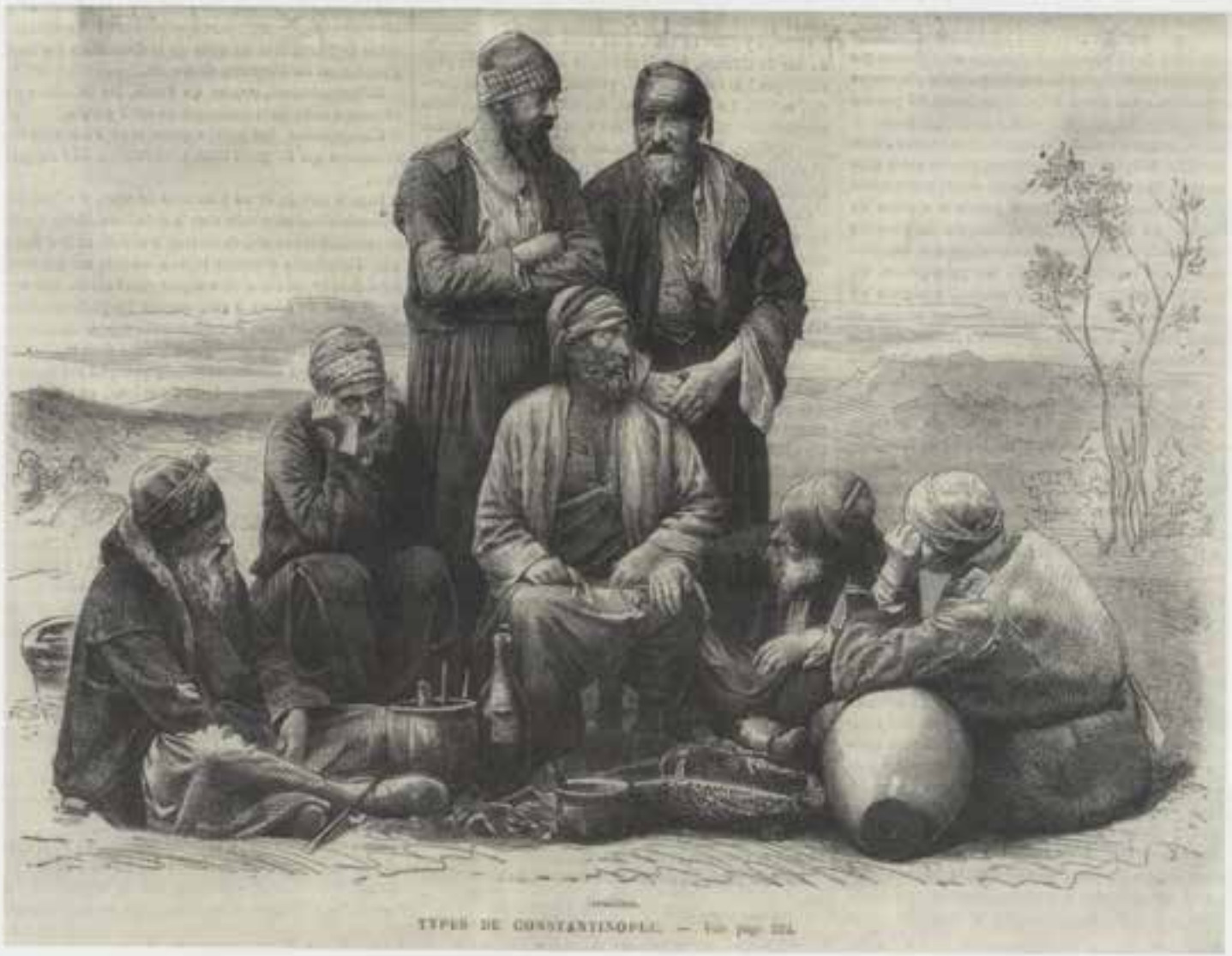
Osman Hamdi, Yahudi Hokkabaz (?), 1867. Ahşap üzerine yağlıboya, 32 x 23 cm. Özel koleksiyon, Portakal Sanat ve Kültür Evi arşivi.

yantalist bir tuvalin gereklerinin yerine getirildiğini göstermektedir.

Fakat mesele bununla da bitmiyor. Yazılı tasvirini almış olduğumuz ve bir figürünün resmedildiği bir parçasını bulmayı başardığımız *İstanbul'da Yahudi Hokkabaz*'ın diğer bir parçası da hiç beklenmedik bir şekilde önümüze çıkmaktadır. Portakal Sanat ve Kültür Evi tarafından 23 Kasım 2008 tarihinde düzenlenen müzayedede satış çıkarılan ahşap üzerine yağlıboya bir tabloda duvar dibine bağdaş kurmuş, önündeki bir tastan ağzına yenecek bir şeyler götüren sarıklı, sakallı bir figür gözükmekteydi. "O. Hamdy 1867" imzasını ve tam okunamayan "*À son ami Mr [?]*" (Dostu Bay [?]'e) ithafını taşıyan bu küçük tablodaki sahnenin yukarıda vermiş olduğumuz tasvire yakınlığı çarpıcı: "Beyaza boyanmış bir duvarın önünde zavallı bir Yahudi, soytarısıyla diz çökmüş, yere serili mendilinin üzerinde hokkabazlık yapıyor". Beyaz duvar mevcut, zavallılık tamam, diz çökmek (*s'agenouiller*) pekala bağdaş kurmak olarak anlaşılabilir; eksik olanlar yere serili mendille yaptığı hokkabazlıklar. Zaten bu çalışmanın 1867 tarihli olduğu düşünülürse, muhtemelen burada söz konusu olan asıl tablonun bir hazırlık etüdü olsa gerek. Zaten "Lippi'den" adını taşıyan etüdün "25 Kasım" tarihini taşımasından, 1868 Salonunun ise 1 Mayıs 1868 günü açılmasından, onun da 1867 yılı içinde yapılmış olacağı kesin gibi gözükmektedir.

Asıl tablonun bundan sonra ortaya çıkacağını ümit etmek herhalde hayal olur. Zaten bir bakıma önemli olan, tablonun neye benzediğini anlamış olmaktır. Bulduğumuz yazılı tasvir ile tablonun iki hazırlık etüdü olduğunu tahmin ettiğimiz desen ve resimden anlaşıldığı kadarıyla, bu tablo, 1867'de segilediği Zeybek ve Çingene tabloları gibi, etnografik türden bir oryantalizm kapsamına girmektedir. Başka bir deyişle sahneyi Doğulu kılan, içinde yer alan kişilerin birer etnik "tip" olarak resmedilmiş olmasıdır. Bu tarzın ise o dönemdeki popüler oryantalizme, özellikle de "seyahat oryantalizmi" diyebileceğimiz tarza ne kadar yakın olduğunu anlatmak için dönemin resimli basınına bir göz atmak yeterli olur. 3 Nisan 1869 — yani Osman Hamdi'nin tablosundan bir sene sonrası — tarihli *Univers illustré* isimli mecmuada yer almış olan bu türdeki iki gravür bunun iyi bir örneğidir: Birinde İstanbullu Yahudiler, diğerinde ise İstanbul'da yaşayan muhtelif etnik tiplerin yer aldığı bu resimler, Osman Hamdi'nin tuvali hakkında fikir verecek kadar yakın bir şekilde kurgulanmış sahnelerdir.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 24 Nisan 1868), (Salons, 1868: 2), (Brun, 1868), (*Univers illustré*, 3 Nisan 1869: 221), (Cezar ve Edgü, 1986: 13), (Eldem E, 2010d)



İstanbul tipleri: Yahudiler. *Univers illustré*, 3 Nisan 1869, s. 221. Yazarın koleksiyonu.

İTHAF. *Bir objenin veya eserin birisi için yaratıldığını ya da alındığını belirtmek için yazılan ibare ya da söylenen söz.*

Her ressam gibi Osman Hamdi de birçok resmini hediye etmiş, hediye ederken de resmin bir yerine imzaladığı bir ithaf iliştirmiştir. Bilinen iki örnek dışında, Osman Hamdi'nin bütün ithafları Fransızcadır. Ayrıca resim dışında yapmış olduğu resimlerin fotoğraflarını da ithaf ettiği bilinir.

İthafları kabaca tasnif etmek gerekirse, akla gelen ilk ve önemli kategori aile fertlerine olan ithaflardır. Bunların ortak noktası, ithaf edilenin kişinin kendi portresi oluşu, ithafta kişinin adının geçmesi, genellikle akrabalık bağının belirtilmesi, bazen "benim" ya da "onun" türünden bir benimseme ifadesinin, hatta "sevgili/kıymetli" (*cher*) sıfatının kullanılmasıdır. Kuzeni Tevfik'e ve kendine yönelttiği Dreyfusçü yakıştırması ise bunların arasında sevgi veya hürmet ifadelerinin ötesinde bir mesaj taşıyan istisnai bir örnek teşkil etmektedir.

Yeğeni Mübarek: *À mon cher Mubarek* (Sevgili Mübarek'ime), 1884.

Oğlu Edhem: *À mon fils Edhem* (Oğlum Edhem'e), 1897.

Kuzeni Tevfik: *À Tevfik, son cher cousin Dreyfusard, O. Hamdy, idem Dreyfusard* (Sevgili Dreyfusçü kuzeni Tevfik'e kendi gibi Dreyfusçü O. Hamdi), 1899.

Osman Hamdi'nin ithaf örnekleri:
Madame Barbier, 1880;
oğlu Edhem, 1897;
kayınvalidesi Germaine Palyart, 1905;
kuzeni Orhan, 1907;
dünürü Münir Paşa, 1907;
Enver Bey, 1908.

Kardeşinin damadı İsmail Hakkı: *À mon cher Hakki* (Sevgili Hakkı'ma), 1904.

Kayınvalidesi Germaine Palyart: *Hommage à Grand Maman* (*Büyükanneye saygı*), 1905.

Yeğeni Süleyman: *À son cher Suleiman, le vieil oncle O. Hamdy* (Sevgili Süleyman'ına yaşlı amcası O. Hamdi) 1905.

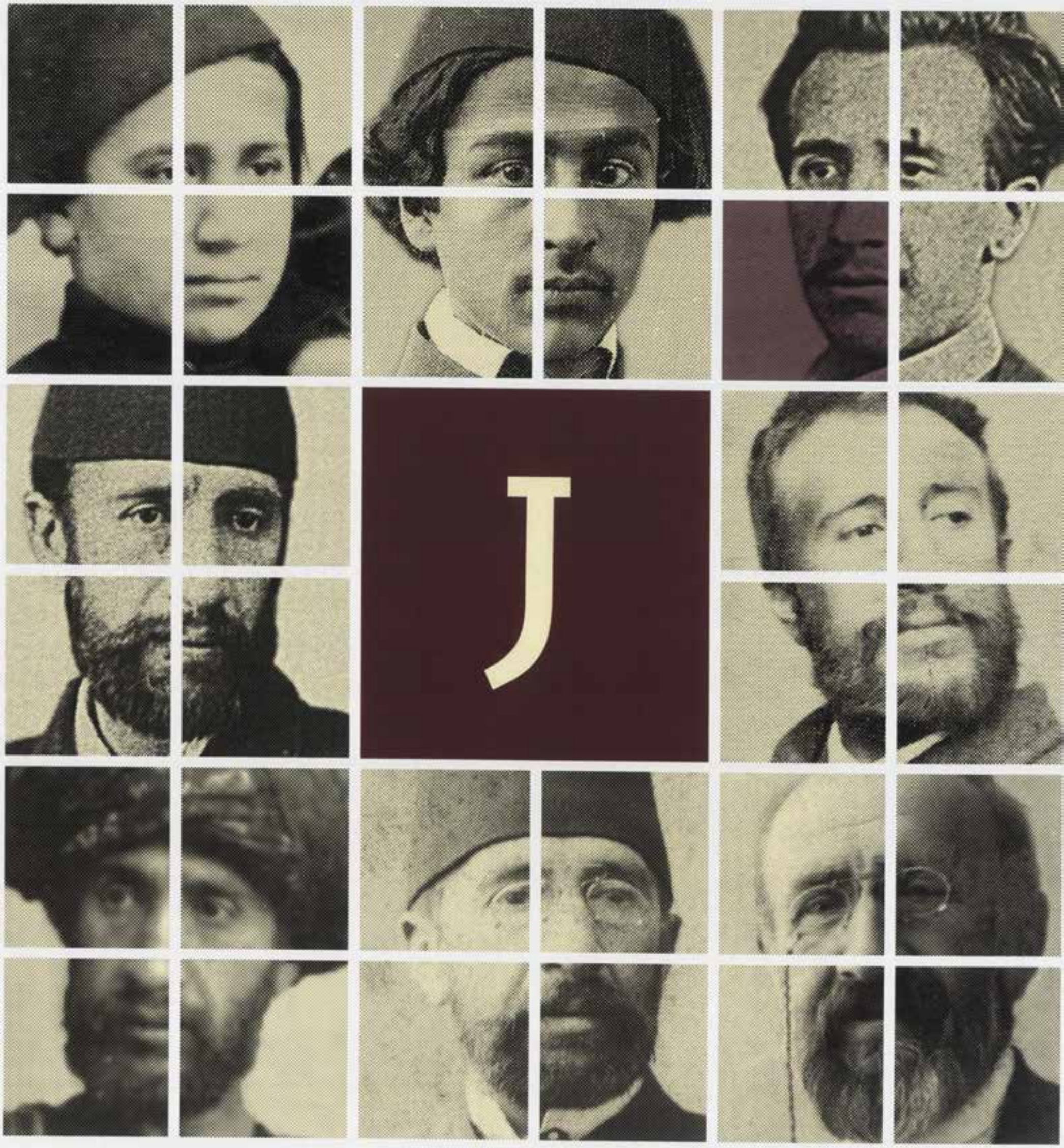
Kuzeni Orhan: *À mon cher Orkhan* (Sevgili Orhan'ıma) 1907.

Aile içinde olup da ithaf edilen tabloda kişinin kendi portresinden farklı bir kompozisyonun yer aldığı sadece iki örnek biliyoruz. Bunların biri kardeşi Halil'e ithaf ettiği — *À mon frère Halil* (Kardeşim Halil'e) — 1905 tarihli *Tespih Çeken Mümin* ile dünürü Salih Münir Paşa'ya ithaf ettiği 1907 tarihli *Kaplumbağalı Adam*'dır: *À Munir Pacha, souvenir affectueux* (Münir Paşa'ya muhabbetle).

Aile dışındaki kişilere ithaf edilmiş tablolarda da benzer bir ayrım söz konusudur. Birinin portresini yapıp ithaf ettiği durumlar birkaç tanedir: "Dost-ı Azizim Rıza Dede'ye yadigârımdır" (Kökenoğlu Rıza Efendi, 1868), "Dostum Carl Humann'a" (1894) ve "Enver Bey'e yadigârımdır" (1908). Bunlara bugün nerede oldukları bilinmeyen birkaç tuval eklemek mümkündür; Osman Hamdi'nin portrelerini yapmış olduğu şu veya bu şekilde bilinen ya da tahmin edilen Sir Edwin Pears, Monsieur Labany ve Theodor Wiegand'ın karısı Marie'nin ithaflı birer tuvale hak kazandığını tahmin etmek mümkündür.

Dostu olup da kendi portreleri yerine bambaşka bir tuval ithaf edip muhtemelen hediye ettiği kişiler tespitimize göre çok azdır. Paris'te 1867'de yapmış olduğu ve *İstanbul'da Yahudi Hokkabaz*'a hazırlık olduğunu tahmin ettiğimiz tuval, ismi okunamayan ama muhtemelen Fransız bir dostuna ithaflıdır. Diğer bildiğimiz örnek ise İstanbul'daki Fransız konsolosu Alphonse Gazay'e ithaf etmiş olduğu kuzeni Tevfik'in kızı Tevfika'nın portresidir (1886).

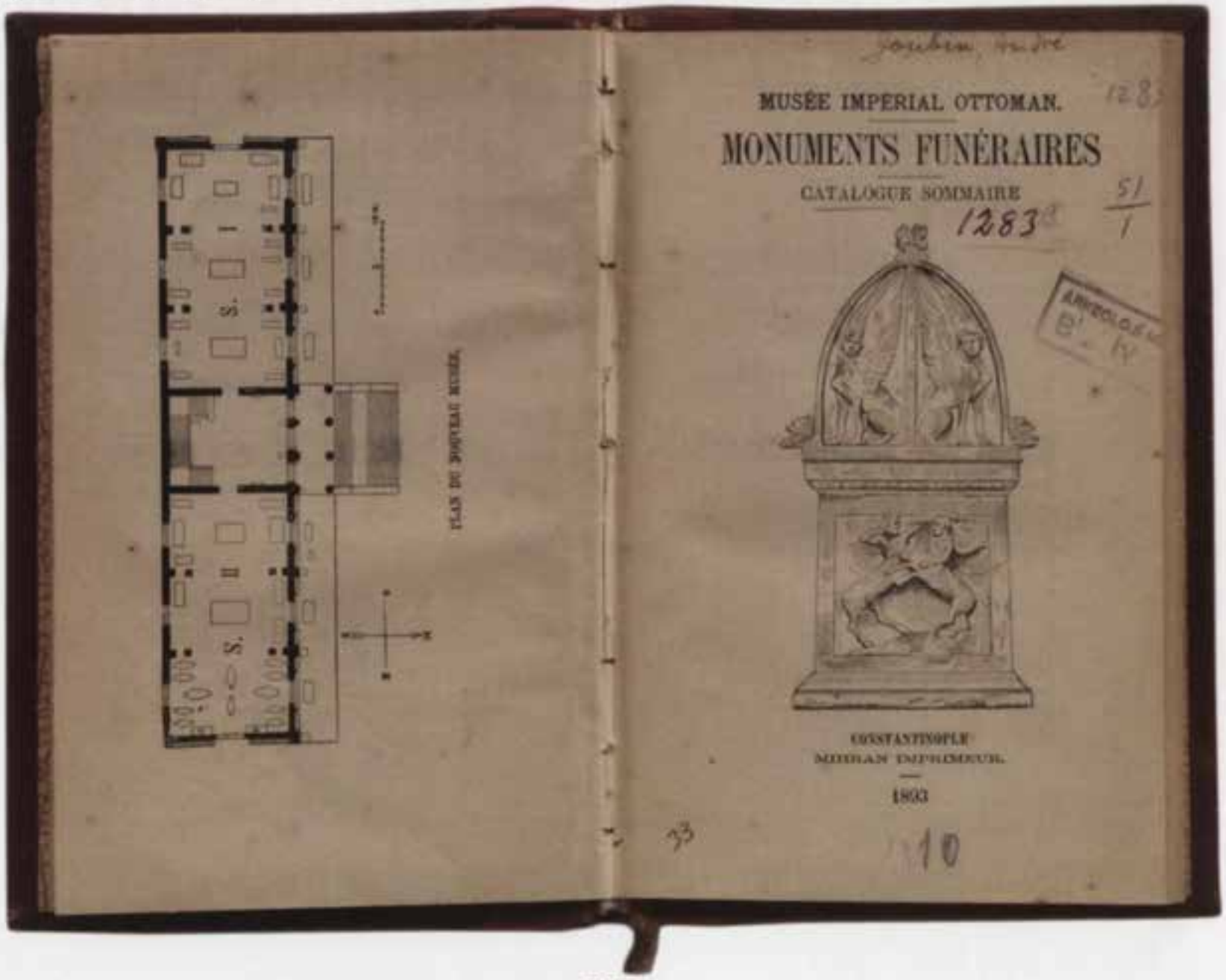
İthaf edilmiş tablo fotoğraflarına gelince, bildiğimiz üç örneğin ikisi kim olduğunu tespit edemediğimiz bir Madame Barbier'ye ithaf edilmiş *Vazolu Kız* (1879) ile *Ressam Çalışırken* (1880) fotoğraflarıdır. Üçüncüsü ise, tuvaldeki genç adama model olmuş olan oğlu Edhem'e ithaf ettiği *Keskin Kılıç* (1908) fotoğrafıdır.



JOUBIN, ANDRÉ. *1868-1944 yılları arasında yaşamış Fransız arkeolog ve sanat tarihçisi.*
André Joubin, Atina'daki Fransız Okulu adı verilen arkeoloji enstitüsünde bulunduğu sıralarda İstanbul'daki Fransız sefiri Paul Cambon tarafından İstanbul'da görevlendirilmek üzere seçilmişti. Cambon'un aklındaki, kendisini İstanbul'a çağırıp, Osman Hamdi'nin gelişmeye başlayan müze çalışmalarına yardımcı olmasını sağlamaktı. 1892 yılı içinde kendisini Müze-i Hümayun müdürüne takdim etmiş, iki taraf da mutabık kalmıştı. Böylece Joubin ertesi sene, Ocak 1893'te Osman Hamdi'ye yardımcı olmak ve özellikle müzenin koleksiyonlarına yeni bir katalog hazırlamak üzere Fransız hükümeti tarafından İstanbul'a tayin edilmişti. İstanbul'a geldiğinde ise kendisine Osman Hamdi tarafından Çinili Köşk'teki eserlerin sorumluluğu verilmişti. Fakat daha işin başında bazı gerginlikler baş göstermişti, zira Joubin'in hem Çinili Köşk'ün, hem yeni açılmış olan binanın — Luhud-ı Atika, yani Eski Lahitler Müzesi'nin — kullanımı konusunda gayet ciddi tenkitleri vardı. Yeni binanın sadece Sayda lahitlerini düşünerek tasarlandığını, gelecek olan yeni eserler için hiçbir tedbir alınmadığını düşünüyordu. Anlattığına göre Çinili Köşk'ün hâli ise içler acısıydı. Müzeden çok bir antikacı dükkânına ya da ardiyeye benziyor, objeler herhangi bir stil veya dönemleme kavramı üzerinden tasnif bile edilmiş değildi. Sorunun bir kısmı, binanın haç şeklindeki planıydı. Joubin bu özelliği göz önünde bulundurarak bir gruplamaya gitmişti:

> Çinili Köşk artık beş odaya bölünmüştür. Ortadaki büyük oda Yunan ve Roma heykellerini barındırıyor. Buna açılan küçük odalardan biri küçük objelere, bronzlara ve pişmiş topraklara; diğeri Kıbrıs eski eserlerine; üçüncüsü Hitit ve Himyari objelerine; sonuncusu ise Bizans heykellerine ayrılmıştır. Heykel ve kabartmalar ortaya çıkarılıp bazalara oturtulmuştur; bronzlar ve pişmiş topraklar metodik bir şekilde vitrinlere yerleştirilmiştir; Kıbrıs eserleri ise yetersiz yerden dolayı hâlâ düzensizdir.

Bu düzenlemenin yanında Joubin, asıl tayininin nedeni olan işe de el atmıştı. Geldiği sene içinde müzenin koleksiyonlarının en önemli kısmını oluşturan lahitler ve heykelleri tanıtan birer katalog yayınlamıştı. Her ikisi "muhtasar" (*sommaire*), yani kısa olarak tanımlanan bu katalogların ilki ölümle ilgili anıtları, ikincisi ise Yunan, Roma, Bizans ve Frank dönemlerine



Musée impérial ottoman. Monuments funéraires. Catalogue sommaire, İstanbul, Mihran, 1893. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

ait heykeltraşlık eserlerini kapsıyordu. İlk aşamada Fransızca olarak yayımlanan bu kataloglar, biri aynı sene, diğeri de ertesi sene Türkçeye tercüme edilmiştir. Joubin'in hazırladığı ve bronz objelerle mücevheratı içeren üçüncü bir katalog 1898'de, yani müzeden ayrılışından dört sene sonra yayımlanmıştır.

Joubin'in Osman Hamdi'yle gayet gergin olan ilişkileri az sürede tatsızlıklara yol açtı. Müze müdürünü fazla sert ve zor mizaçlı, teklif ettiği değişikliklere de fazlasıyla kapalı bulan Joubin, elinin kolunun bağlı olduğunu düşünüyordu. Osman Hamdi'nin ise Joubin'i fazlaca ukala bulduğuna şüphe yok. Nihai kriz sudan bir sebeple patlak vermişti: Joubin, müzeyi ziyarete gelmiş olan bir nazıra yeteri kadar saygı göstermeyince nazır kendisini şikâyet etmiş, Osman Hamdi de onu azarlayınca istifasını vermişti. Böylece iki yıldan kısa bir süre devam eden bu işbirliği birdenbire sona ermişti.

Joubin'in İstanbul ve Osmanlı topraklarıyla alâkası da bu olayla büyük ölçüde kopmuştu. Alman arkeologlarının ve özellikle Humann'ın Osmanlı topraklarındaki başarı ve nüfuzlarını çok kıskanan ve buna karşı Fransız menfaatlerini korumaya çalışan Joubin, Berlin'deki müzeleri yerinde incelemiş, Pontremoli ve Haussoulier ile birlikte Didim kazısının Fransızlara verilmesi için mücadele vermiş, hatta bir aralık İstanbul'da Atina'dakine benzer arkeoloji üssü olarak kullanılacak bir Fransız Okulu kurulması için de kollarını sıvamıştı. Ne var ki Berlin'den adeta kovulmuş, Didim'e kendisi gidememiş, son projesi de kabul görmemiş olduğundan Joubin yeni ilgi alanlarına yönelmek zorunda kalmıştır. Özellikle sanat tarihine odaklanarak Fransa'nın Languedoc bölgesi ve Montpellier şehri üzerine çalışmalar gerçekleştirmek, ressam Delacroix'nın günlüklerini yayımlamak ve meşhur Doucet sanat tarihi kütüphanesinin ilk müdürü olmak gibi faaliyetleriyle Osmanlı topraklarındaki arkeolojik çalışmalardan tamamen kopmuştur.

Başlıca eserleri:

– *Musée impérial ottoman. Catalogue des sculptures grecques, romaines, byzantines et franques*, İstanbul, Mihran, 1893.

– *Musée impérial ottoman. Monuments funéraires. Catalogue sommaire*, İstanbul, Mihran, 1893.

– *Müze-i Hümayûn, Luhûd ve Makabir-i Atika Katalogu*, İstanbul, Mihran, 1310/1893.

– *Müze-i Hümayûn, Âsâr-ı Heykeltraşî Katalogu. Kadim Yunan, Roma, Bizanten ve Frank Devirleri*, İstanbul, Mihran, 1311/1894.

Müze-i Hümayûn, Luhûd ve Makabir-i Atika Katalogu, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1317/1900. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

Müze-i Hümayûn, Âsâr-ı Heykeltraşî Katalogu. Kadim Yunan, Roma, Bizanten ve Frank Devirleri, İstanbul, Mihran, 1311/1894. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

– *Musée imperial ottoman. Bronzes et bijoux. Catalogue sommaire*, İstanbul, Loeffler, 1898.

– *Musée imperial ottoman. Monuments funéraires. Catalogue sommaire*, İstanbul, Mihran, 1898.

– *Müze-i Hümayûn, Luhûd ve Makabir-i Atika Katalogu*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1317/1900.

– "Quelques bronzes inédits du Musée de Constantinople", *Revue archéologique*, c. XXXV (1899), s. 203-209.

– *La Sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Périclès*, Paris, Hachette, 1901.

Kaynakça. (Crest, 2009 : 77-102).

JÖN TÜRK. *Fransızca Jeune Turc (Genç Türk) ifadesinden türetilmiş ve I. Abdülhamid dönemindeki muhalifleri kapsayan, özellikle de İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne mensup olan kişileri tarif için kullanılan tabir.*

Osman Hamdi'nin Abdülhamid rejimiyle ve dolayısıyla da bu rejimi sona erdiren 1908 ihtilalinin arkasında duran Jön Türk hareketiyle olan ilişkisini başka maddelerde kısmen ele almak durumunda kaldık. Söz gelimi "Abdülhamid", ya da "hafiye" maddeleri bunun en bariz örnekleridir. Orada söylenenleri tekrarlamadan ama temel bazı olguları da atlamadan özetlemek gerekirse, Osman Hamdi'nin Abdülhamid rejimiyle olan ilişkisinin son derece karmaşık olduğunu söylemekle başlamak doğru olur. Gerçekten de Osman Hamdi'nin kariyerinin ve başarılarının neredeyse senesi senesine Abdülhamid'in saltanatıyla örtüştüğünü görünce, bu iki şahsiyet arasındaki ilişkinin sadece menfi olduğunu ve dolayısıyla meşhur ressam ve arkeoloğun otuz seneye yakın bir süre mütemadi bir baskı ve zorlama altında yaşadığını söylemek pek mümkün olmayacaktır. Pek tabii olarak Theodore Bent gibi Osman Hamdi'nin düşmanlarının söylediklerine pek itibar etmemek gerekir: Bent'e göre Hamdi ile Hamid aslında gayet iyi anlaşıyorlardı ya da daha doğrusu Hamdi padişahtan beklediği nimet ve destek uğruna onun bir dediğini iki etmiyordu. Bu "uşak" tiplemesinin gerçekten çok uzak olduğunu başka tanıklıklardan biliyoruz: Salomon Reinach, Vincent Caillard ve Osman Hamdi'yi tanımış olan birçok başka isim, onun Hamid'in istibdadından ve özellikle hareket serbestisine getirdiği sınırlamadan çok muztarip olduğu, ama diğer taraftan da yaptığı işin önemi açısından da Abdülhamid'in pek de fazla zorlamak istemediği bir şahsiyet olduğu konusunda birleşiyorlardı. Kısacası, her iki tarafın diğerine bir dereceye kadar ihtiyacı vardı. Bu ihtiyaç ilk dönemlerde Osman Hamdi için daha belirleyici olmuş olabilir;

ancak Sayda macerasının (1887) ve müzenin yenilenmesinin (1891) getirmiş olduğu şöhrete bir de bu ilginç ve güçlü şahsiyetin yurt dışında kazandığı itibar ve görünürlük eklenince, ilişkinin Osman Hamdi'nin lehine ve Abdülhamid'in aleyhine döndüğünü düşünmek herhalde yanlış olmayacaktır.

Bu durumda Osman Hamdi'nin rejimden hoşnutsuzluğunun giderek artmasına ve çoğu insanın gözünde mevkiini koruyabilen tek "Jön Türk" olmasına şaşırmamak gerekir. Gerçi yaşı itibarıyla Jön Türklerden neredeyse bir nesil büyüktü ve zaten onu tanıyanlar "Midhatçı" yani bir tür geç Genç Osmanlı olduğunu vurguluyordu; ama 1908 ihtilali gelip çattığında kalbinin tam olarak nerede olduğuna pek şüphe yoktu. İhtilalden kısa bir süre sonra dostu Salomon Reinach'a yolladığı mektubun ilgili pasajını hatırlayalım:

> Şu an olan bitenle ilgilenmenize ne kadar da sevindim! Zaten sizden başka bir şey de beklemezdim, zira ülkemi sevdiğinizi biliyordum... Nihayet özgürüz! Padişah artık neredeyse yok ve bütün serserileri, hafiyeleri ve hırsız çeteleriyle saray da artık mevcut değil! Kırk sekiz saat içinde kan akıtmaya ihtiyaç bile olmadan bütün bunlar birden yok oluverdi/ Yirmi gün boyunca sokak ve meydanlar nihayet hür olmanın sevinciyle birbirlerine sarılan Rum, Ermeni, Yahudi ve Müslümanlarla dolup taştı. Bütün bu insanlar beraber uzun ve korkunç bir siyasî rejimin altında inlemişlerdi; hep beraber sevinçlerini göstermeleri kadar tabii bir şey olamazdı. Bugün etraf sakinleşiyor ve herkes kendi işine dönüyor. Diğer taraftan nezaret de akıllı ve gayretli bir şekilde çalışarak imparatorluğun her işine düzen getirmeye çalışıyor. Bana gelince, olaylarda faal bir şekilde görev aldım ve bütün vaktimi en yaşlıları olduğum Jön Türklere itidal tavsiye ederek ve gazetelere de Türkiye'yi ilgilendiren dış siyasetle ilgili hiçbir şey yazmamalarını söyleyerek harcadım.

Reincah'a bakılırsa, Osman Hamdi'ye Maarif Nezareti teklif edilmiş ama reddetmişti. Kısacası 1908'in sarhoşluğu onu da büyük ölçüde etkilemiş, geçmişe kızgınlıkla, geleceğeyse ümitle bakmaya başlamıştı. Bu konuda Adolphe Thalasso'nun Osman Hamdi'nin ölümü üzerine kaleme aldığı yazıdaki bir anısını nakletmek faydalı olabilir:

> Temmuz 1909'daki son İstanbul seyahatim esnasında Hamdi Bey'le Kuruçeşme'deki rüya gibi yalısında mülakatimizi daha dün gibi hatırlıyorum. Hayattaki amacı olan müzenin gerçekleşmesinde eski hükümdarın getirdiği bütün zorlukları ayrıntısıyla anlatmıştı. "İnanır mısınız ki, diyordu, bütün saltanatı boyunca, otuz üç sene boyunca, Abdülhamid bir gün belki tek şanlı anını borçlu olacağı bu sanat mabedine tek bir gün bile adım atmaya tenezzül etmedi? İnanır mısınız ki benim kararlı müdahalem olmasaydı yabancı bir hükümdara İskender'e atfedilen o muhteşem lahdi hediye edip Türkiye'yi en kıymetli sanat hazinesinden mahrum edecekti?

Osman Hamdi'nin ihtilal sonrasında yaşadıklarının ilginç ve canlı bir tanıklığını gazeteci Maurice de Sorgues'un kaleminden dinleyelim:

> Sık sık göründüğü sefaretlerin salonlarında Hamdi Bey milliyetini kaybetmiş bir Türk olarak biliniyor, ki bu çevrelerde ona yapılabilecek en büyük iltifat budur. Fransa'da yaşamış; sanat ve edebiyatımızı seven bir Fransızla evli. Dolayısıyla kendisi artık Türk değil. Yanılıyorlar. Hamdi çok Türk, çok vatanperver, hatta dininin pratiğini takip etmese de çok Müslümandır. Geçen ay, binlerce gülün açtığı Gebze'deki villasında üç gün kaldım. Uzun uzun sohbet ettik, cemiyet salonlarında edilmeyecek türden ve ona baktığında ırkının selametinden ümidini kesmemiş gerçek bir Türk ve derin bir bilgiye sahip bir Müslüman gördüm. Gebze'den dönüşünden beri kendisini henüz görememiştim. Ancak bu öğleden sonra onu evinde, Renan'ın bir cildini tekrar okurken bulma şansına sahip oldum; bir de Madame Hamdi Bey ile babasının karakterine sahip olan ve büyük bir sanatçı gibi Chopin ve Beethoven yorumlayan zarif Nazlı'yı da görebildim.
>
> İhtilalden ve sabahki olaydan bahsediyoruz. Başka bir şey konuşmak ne mümkün... Jön Türklerle bağlantısı olmadığı halde Pazar günü kalabalığın ona tuttuğu alkıştan dolayı Hamdi'yi tebrik ediyorum.
>
> — Dün gene alkış tuttular, üstelik Bab-ı Âli'nin önünde ve pek ilginç şartlar altında. İhtiyar bir şeyhin peşinden bayraklarla yürüyen Kürt hamallar saat üçe doğru sadrazamın pencerelerinin dibinde bir "nümayiş" yapmaya gitmişlerdi. Bu iri yarı, gayet iyi huylu ama ilkel Kürtler, kendilerini avukatlarla Ermeni ve Rum işadamlarının idaresi altına sokacak olan parlamenter rejim uğruna heyecan içinde bağrışıyorlar. Daha neler! Said Paşa onlara hitaben konuşup Kanun-ı Esasi'ye olan sadakatlerinden dolayı onları tebrik etti (oysa tek düşündüğü Kanun-ı Esasi'yi bir kez daha ortadan kaldırmak). Bu arada benim adaşım ve azledildiği ilan edilmiş olan Zaptiye Nazırı Bab-ı Âli'den çıkıp bu Meşrutiyet hamallarına kendi lisanlarında hakaret etmeye başladı. Kürtler de hakaretle cevap verdiler. O ara bir arkadaşımla arabayla oradan geçiyor ve bu sahneye tanık oluyordum ki birden "Yaşa Hamdi Bey!" bağrışmalarıyla irkildim.
>
> "Çocuk gibiler", dedim arkadaşıma. "Nedenini bile bilmeden hakaretten alkışa geçiveriyorlar."
>
> — "İyi de, alkışladıkları sizsiniz", diye cevap verdi. Gerçekten de bazıları bize yaklaşıp elimi öpmeye başlamışlardı.
>
> — Gene pek güzel bir sahne kaçırmışım! Herhalde bu haftanın en ilginçlerinden biri olsa gerek. Peki yi bana izah eder misiniz, İstanbul müzesine hayatında girmemiş olan hamalların gözünde, tek bir tuvalini görmedikleri bir ressam, bir arkeolog nasıl popüler olabiliyor?
>
> — Vallahi bu soruyu ben de kendime sordum, ama cevap bulamadım.

— Peki, o zaman bu da Binbir Gece Masallarındaki gibi İslam dininin bir muamması olsun... Ancak sekiz gündür sözü edilen reformlara inanıyor musunuz?

— Evet, evet, zamanla... Ya da... Ama şimdilik mutlu bir anarşi içinde, polissiz, hatta neredeyse hükümetsiz yaşamak iyi geliyor. Ama bu maalesef uzun süremeyecek bir ideal. Herkes mutlu: Erkekler, kadınlar, çocuklar, Müslümanlar, Hristiyanlar; Kürtlerle Ermeniler sokakta birbirlerine sarılıyorlar; Bulgar komitacılar artık Rum kilisesine ayine giden Makedonyalı kadınları öldürmüyorlar. Hayvanlar bile bayram yapıyor. Boğaz'ın balıkları Kanun-ı Esasi'ye duacılar!

— Nasıl yani?

— Boğaz boyunca ve özellikle Tarabya'da sefaretlerin önünde, devlet ricalinin yalılarının önünde, hatta burada benim kapımın önünde aslında hafiye olan bir sürü olta balıkçısı vardı. Hepsi 25 Temmuz günü yok oldular. Boğaz'ın nüfusu tekrar artacak.

— Bir de artık insan evinde dinleyici olarak casuslar olmadan da müzik çalabilecek, diye ekledi Nazlı Hanım. Ne zaman samimi, küçük bir akşam eğlencesi düzenlesek, kapımızda girenlerin adının yazmaya memur o adamlardan beliriyordu, çünkü babam şüpheliydi.

— O zaman, küçük hanım, poliste pek fena raporlarınız olmuş olsa gerek, zira insanlar Kuruçeşme'ye asıl sizi dinlemeye geliyorlardı.

Bir ziyaretçinin geldiği haber veriliyor: Genç bir adam, Türk. Hamdi Bey beni takdim ediyor. Kendisi Bursa vilayetinde memur.

— Sizin oralardan ne haberler? Bursa'da ve köylerinde büyük haber nasıl karşılandı?

— Bursa'da heyecanla. Ama köylerde pek bir şey anlamadılar...

— Aslında biliyor musunuz, hiçbir yerde anlaşılmadı!

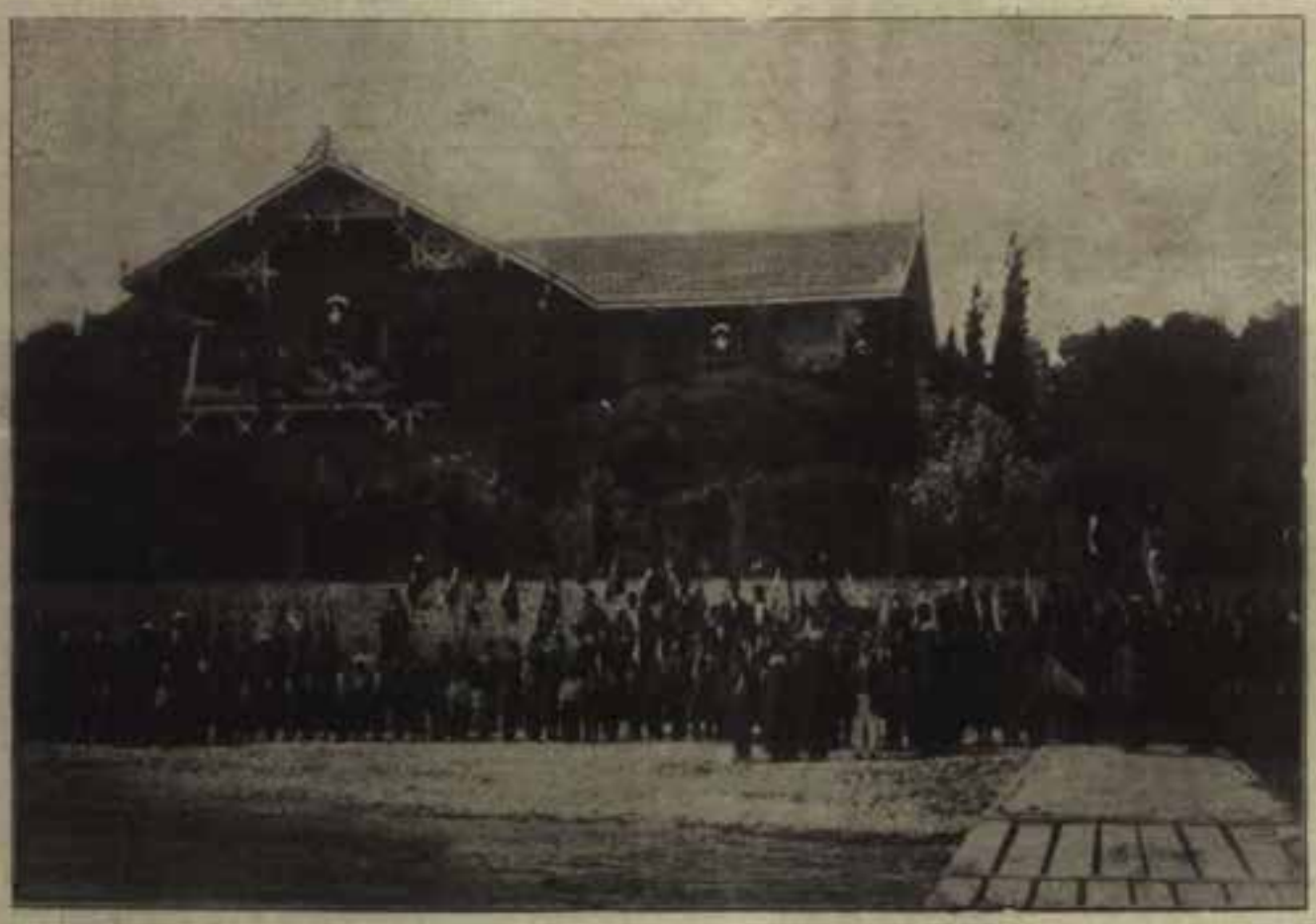
Ve Hamdi'nin yüzünde şüpheci bir tebessüm beliriyor.

— Bana gayet sakin adamların yaşadığı birkaç Müslüman köyü bilgilendirmek görevi verildi, diye cevap verdi taşralı. 24 Temmuz günü Kanun-ı Esasi, hürriyet ve komiye laflarını işittiklerinde çok endişelenmişlerdi. Özellikle de "İttihat ve Terakki Komitesi" sözleri onlara gizemli ve korkutucu geliyordu. "İhtilali Ermenilerle Yahudilerin yaptıkları doğru mu?" diye soruyorlardı bana. "Ya padişahı ağlatan bu komite de neyin nesi? Padişahın ağlamasını istemeyiz". Elimden geldiğince komitenin sadece saraydan hırsızları ve kötü adamları kovan iyi Müslümanlardan oluştuğunu anlattım. Şimdi oraya döneceğim.

— Tavsiyem onlara daha fazlasını söylememeniz. Selanik'teki bazı kişilerin bize dayatmak istediklerini anlatsanız sizi taşlarlar...

— Komitenin padişah hazretlerini tahttan indirmek istediğini düşünüyor musunuz?

— Hiç olur mu! Ona çok fazla ihtiyaçları var... Jön Türk-



كوكلر اوستنده كولكه‌دن أللر
دائما ظلمت وسرائردن
اولهجك كونلره كفنلر اورر .

— آه ، دويدم اوألرك عصبي
رعشهٔ اضطرابي حاً ...
— سوكيلم يوق اوألرك تلبي !

مرحوم حمدی بكك ازمید كورفزی ساحلنده
اسكی حصارده كائن كوشكی

مرحوم اعلان مشروطیتده بتون كوی
جوجقلرینی طوپلایوب اعلان شادمانی ایلدیكی
بر كونده مدفوندر .

La Villa de Hamdy bey à Eski-Hissar
Hamdy bey repose maintenant,
selon son désir,
sur une colline d'Eski-Hissar

Eskihisar'daki köşkün önünde Meşrutiyet kutlaması, 1908. *Servet-i Fünun*, 984 (1 Nisan 1326/14 Nisan 1910). Fotoğrafın yanındaki yazı: "Merhum Hamdi Bey'in İzmid Körfezi sahilinde Eskihisar'da kâin köşkü. Merhum ilan-ı Meşrutiyetde bütün köy çocuklarını toplayıp ilan-ı şadmani eylediği bir köyde medfundur."

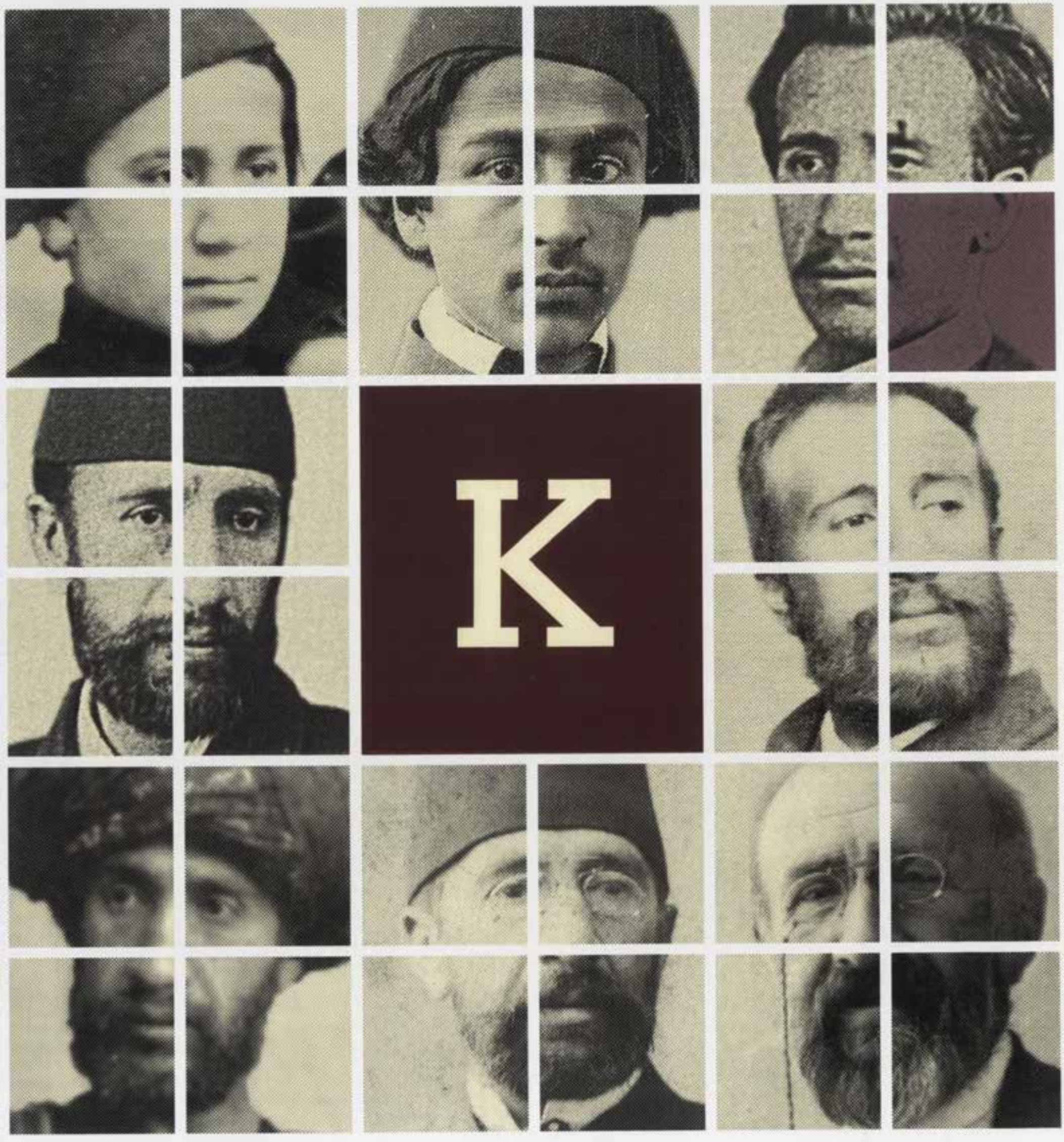
ler kendilerini sürgüne yolladığı ya da astığı zamanlar bile Abdülhamid'e karşı hürmet ve hayranlıklarını ifadede kusur etmediler. Komitenin Kanun-ı Esasi'nin tekrar tesisini istediği mektubun metnini biliyor musunuz? Şu cümlelere yer verilmiş: "İttihat ve Terakki Komitesi'nin padişah hazretlerine karşı herhangi bir husumeti yoktur... Hanedanın menfaatlerini hiçbir zaman milletinkilerden ayırmamıştır. Katiyyen inanıyoruz ki Kanun-ı Esasi'nin tekrar tesisi şanınıza ve hükümranlığınıza halel getirmeyeceği gibi aksine tahtınız için kıymetli bir destek olacaktır." İnanın bana, sevgili dostum, eğer bu barışçı ihtilal dedikleri bu kadar kolay bir şekilde ulaştıysa, sebebi padişahın bunu istemiş olmasıdır, zira Avrupa'nın Makedonya'yı kendi usulüyle ve kendi jandarmalarıyla ıslah etmesine mani olmanın tek yoluydu. Abdülhamid Jön Türklerle anlaştı. Avrupa diplomasisine kötü bir oyun oynadı... ve bütün Avrupa alkışlıyor! Pekiyi hep hakim kalacak mı? Mesela daha önce yaptığı gibi Meclisin kendini süresiz tatil etmesini başarabilir mi? Umarım, ümit ederim, ama insan hiçbir şeyden emin olamıyor...

Bunun üzerine bir hizmetçi büyük bir tepside su bardakları, bir kavanoz reçel ve kahve fincanlarını getirdi.

Bu sözlerden Osman Hamdi'nin ihtilale karşı belirli bir sempati ve heyecanın yanında bazı çekince ve şüpheleri olduğu, özellikle de yeni siyasetin halka yayılması konusunda çok ümitli olmadığı anlaşılıyor. Henüz ihtilali takip eden günler içinde yapılmış olan bu görüşmeden sonra çok önemli değişiklikler yaşanacaktı: 31 Mart Vakası, Hareket Ordusunun İstanbul'a girişi, Abdülhamid'in tahttan indirilişi... Osman Hamdi'nin 24 Şubat 1910 günü öldüğünü düşünürsek, ihtilali takip eden ilk heyecanlı gelişmelere tanık olmuş, ama ona mukabil İttihatçıların giderek artan bir sertlikle rejime müdahalelerini görmediğini unutmamak gerekir.

Osman Hamdi'yi Jön Türk ihtilaline bağlayan ilginç olduğu kadar hoş bir belge, 1910'da öldüğünde *Servet-i Fünun* dergisinde çıkmış olan bir fotoğraftır. Fotoğrafta Eskihisar'daki köşk bayraklarla donanmış, önünde ise ellerinde bayrak tutan çok sayıda çocuk gözükmektedir. Fotoğrafın yanındaki yazıdan Osman Hamdi'nin ihtilalin hemen sonrasında bütün köy çocuklarını toplayıp bir şölen hazırladığı anlaşılmaktadır.

Kaynakça. (Cox, 1887: 34), (Bent, 1887: 276-277), (Bent, 1888), (Lefevre, 1890: 935-536), (Notes on Art and Archaeology, 1896), (Caillard, 1900: 136), (Reinach Arşivi, 26 Ağustos 1908), (Passing Events, 1909: 192), (Royal Academy, 1909b: 364), (Gaulis, 1910), (Peters, 1910: 181), (Reinach, 1910: 411-412), (Reşad ve Ferid, 1910: 214), (Sorgues, 1913: 396-401), (Toros, 1990), (Deringil, 1998), (Shaw, 2003), (Georgeon, 2003), (Öztürk, 2008: 176).



KABATAŞ-TAKSİM FÜNİKÜLERİ. *1895 yılında Osman Hamdi'nin gerçekleştirilmesine aday olduğu bir yeraltı raylı bağlantı projesi.* **» GİRİŞİMCİLİK**

KAHVE. *Kökboyasıgiller familyasından bir ağaç ve bu ağacın meyvasının çekirdiklerinin öğütülmesiyle elde edilip suyla karıştırılarak ve pişirilerek elde edilen içecek.* **» HAREM**

KALKAN. *Kişiyi özellikle kesici silah darbelerinden korumak üzere meşin veya metalden mamul, değişken şekilli, elde tutulan müdafaa aracı.* **» İSLAMİ ESERLER**

KÂMURAN [ELDEM]. *1891-1959 yılları arasında yaşamış olan Çorlulu Salih Münir Paşa'nın kızı ve Osman Hamdi'nin oğlu Edhem'in karısı.*

Abdülhamid döneminin güçlü siyasî figürlerinden ve yıllarca Nafıa nazırı olarak görev yapmış olan Çorluluzade Mahmud Celaleddin Paşa'nın (1839-1899) oğlu, 1897'den 1908'e kadar Paris'te Osmanlı sefiri olarak görev yapmış olan Çorluluzade Salih Münir Paşa'nın Pervin Felek isimli karısından çocuğu olan Kâmuran, 15 Haziran 1891 günü dünyaya gelmişti. Kâmuran henüz on altı yaşlarındayken kendinden dokuz yaş büyük Osman Hamdi'nin oğlu Edhem ile yakınlaşmaya başlamıştı. 1907 yılı civarında evlenmeye karar veren genç çift, ertesi senenin yazında bu amaçlarını gerçekleştirmişlerdi. Gelinin babası düğün için Paris'teki sefareti müsteşar Nabi Bey'e emanet ederek Brindisi üzerinde İstanbul'a dönmüştü. Fakat tam o sırada patlak veren Jön Türk ihtilali planlarını alt üst etmişti. Abdülhamid'e yakınlığı ve Paris'teki görevi boyunca Jön Türklere karşı baskıcı tutumuyla tanınan Salih Münir Paşa ihtilalden iki ay kadar sonra daha Paris'e dönemeden görevden alınmış, ardından da devlet memuriyetinden çekilmişti.

Kâmuran ile Edhem çifti Birinci Dünya Harbi boyunca İstanbul'da kalmışlarsa da işgal esnasında İstanbul'dan ayrılıp Paris'e yerleşmişlerdir; ancak 1940'taki Alman işgaliyle birlikte Fransa'dan Türkiye'ye dönmüş, İstanbul'a tekrar yerleşmişlerdir. Çiftin 1910'da doğan çocukları Nevin, resme istidat göstermiş ama 1931'de, henüz yirmi bir yaşındayken veremden ölmüştür. Kâmuran, Edhem'in 27 Aralık 1957'de ölümüyle birlikte dul kalmış, kendisi de tam iki sene sonra, 28 Aralık 1959'da vefat etmiştir.

Kaynakça. (Bell Arşivi, 31 Temmuz 1907), (*Journal des débats*, 10 Temmuz 1908), (*Revue diplomatique*, 12 Temmuz 1908), (Bacqué-Grammont vd., 1991: 137), (Cezar, 1995: 320-325).

Kâmuran'ın görümcesi Nazlı'ya ithaflı fotoğrafı, Ağustos 1915. Yazarın koleksiyonu.

KANDİL. *Özellikle camilerde kullanılmak üzere yağ yakarak aydınlatma için kullanılan cam, porselen ya da madeni lamba.*
» **İSLAMİ ESERLER**

KAPLUMBAĞA TERBİYECİSİ. *Özellikle Uzak Doğu'da kaplumbağaları terbiye ederek bazı beceriler öğreten ve yaptıran kişi.*

İsviçreli diplomat Aimé Humbert, 1869 yılında *Le Tour du Monde* isimli Fransız dergisinde yayımlamış olduğu bir makalede, Edo'daki Asaksa panayırında görmüş olduğu ve bir kaplumbağa terbiyecisinin yer aldığı bir sahneyi şöyle aktarmıştır:

> Kaplumbağa terbiyecisi kendi şarkılarıyla madeni bir davulun ritminden başka bir şey kullanmaz. Öğrencileri ise tek sıra hâlinde yürür, çeşitli hareketlerde bulunur, sonunda da insan yardımı olmadan, en irileri en küçüklere köprü oluşturarak alçak bir masaya çıkarlar; ardından da kendiliklerinden üç veya dört öbek oluştururlar, sanki birisi bağadan tepsileri üstüste yığmış gibi.

Charmeur de tortues. — Dessin de L. Crépon d'après une gravure japonaise.

"Kaplumbağa terbiyecisi", L. Crépon tarafından bir Japon gravüründen esinlenerek yapılmış çizim. Aimé Humbert, "Le Japon", *Le Tour du Monde*, c. 19 (1869), s. 402.

Kaplumbağaların yılan gibi ağır ve monoton bir müzikle hipnotize edilebildiklerini 1917'de yazan Carl Sextus ise, Brezilya'da bu şekilde kaplumbağa avlayanlara rastlandığını eklemekteydi.

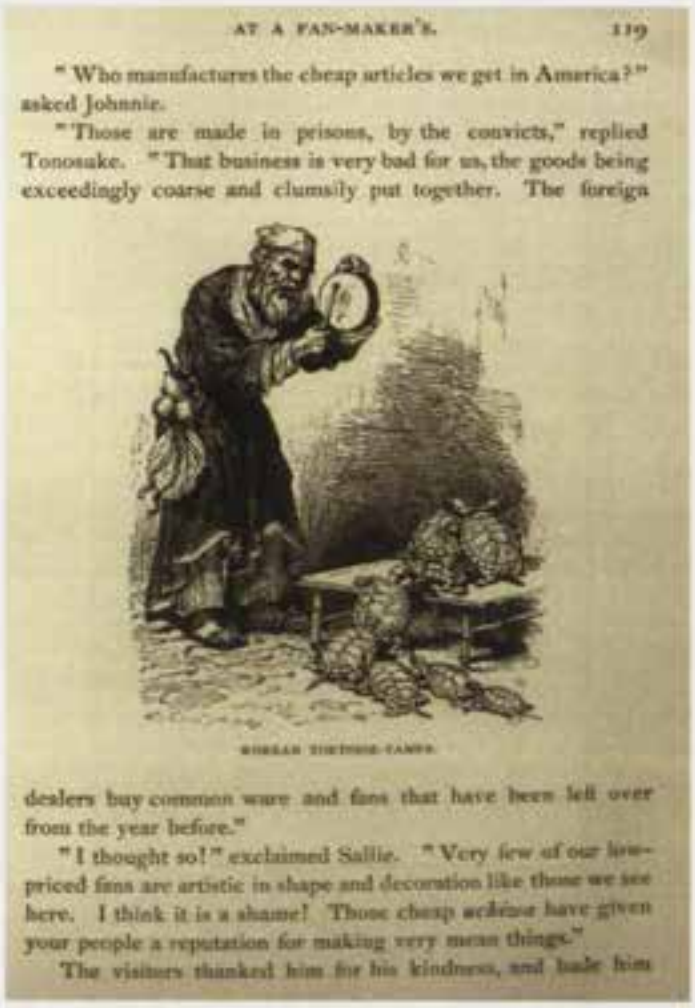
Humbert'in tasvir ettiği bu ilginç uğraşın Osman Hamdi Bey'le ilgisi, 1906 ve 1907 tarihlerinde yapmış olduğu iki tablonun bu isimle anılagelmiş olduğundan kaynaklanmaktadır. Ancak bu resimlerin Humbert'in makalesiyle olan bağlantısı meselesini tablonun Paris'te ilk sergilendiğindeki gerçek ismi olan *Kaplumbağalı Adam* maddesinde ele almayı ve böylece bu eserlerin "gerçek" isimlerini vurgulamayı tercih ettik.

Gerçi bu verdiğimiz uğraşın ne kadar faydalı olduğu tartışabilir. Bir tür "galat-ı meşhur", yani yerleşmiş ve herkesçe kabul edilmiş yanlış olarak kabul edilebilecek olan bu isimlendirme hatasının özellikle de popüler kültüre varıncaya kadar yerleşmiş olması karşısında bu mücadelenin boşa olduğunun farkında olmakla birlikte, tamamen Osman Hamdi Bey'e hasredilmiş bir çalışmada bu iki isim arasındaki ayrımı korumanın savunulur bir ilke meselesi olduğunu düşünmekteyiz.

Kaplumbağa Terbiyecisi ayrıca Emre Caner tarafından 2008 yılında yayımlanmış olan ve Osman Hamdi Bey'in hayatını konu eden bir romanın da adı olarak kullanılmıştır; bu da bir bakıma tablonun da, isminin de, ne derecede bir popülarite kazandığını göstermeye yeterlidir.

İşin ilginç yanı, bir başka ünlü ressam, Fikret Mualla [Saygı] (1903-1967), 1960'larda *Kırmızı Sirk* serisi kapsamında *Kaplumbağa Terbiyecisi* adını taşıyan bir resim yapmıştır. Naif ve karikatüral bir tarzda yapılmış olan bu eserde, tipik bir sirk görevlisi kıyafeti giymiş olan bir adam başının üzerinde tuttuğu bir çemberden sarı benekli bir kaplumbağayı atlatmakta, beyaz bir tabure veya masa üzerine tünemiş ikinci bir kaplumbağa ise sırasını beklemektedir. Gayet nükteli bir arsla/kaplumbağa benzetmesi üzerine kurulmuş olan bu eserin Osman Hamdi Bey'in meşhur tablosuyla bir bağlantısı olabileceği akla gelmekteyse de, o tarihlerde her iki *Kaplumbağalı Adam*'ın henüz meşhur olmayıp özel koleksiyonlarda bulunduğu, ayrıca da buradaki hicvin Osman Hamdi Bey'in yarattığı sahneyle pek bir alâkası olmadığı düşünülürse, Fikret Muallâ'nın bu ismi vermiş olmasının hoş bir tesadüften başka bir şey olmadığını kabul etmek gerekir.

Kaynakça: (Humbert, 1869: 402, 407-408), (Humbert, 1870: 272), (Taylor, 1872: 207-209), (Greey, 1883: 118-119), (Sextus, 1917: 136), (Topuz, 2005), (Caner, 2008), (Eldem E, 2009: 20-30), (Eldem E, 2010a: 29), (Eldem, 2010b).



AT A FAN-MAKER'S. 119

"Who manufactures the cheap articles we get in America?" asked Johnnie.

"Those are made in prisons, by the convicts," replied Tonosuke. "That business is very bad for us, the goods being exceedingly coarse and clumsily put together. The foreign

JAPANESE TORTOISE-CARVER.

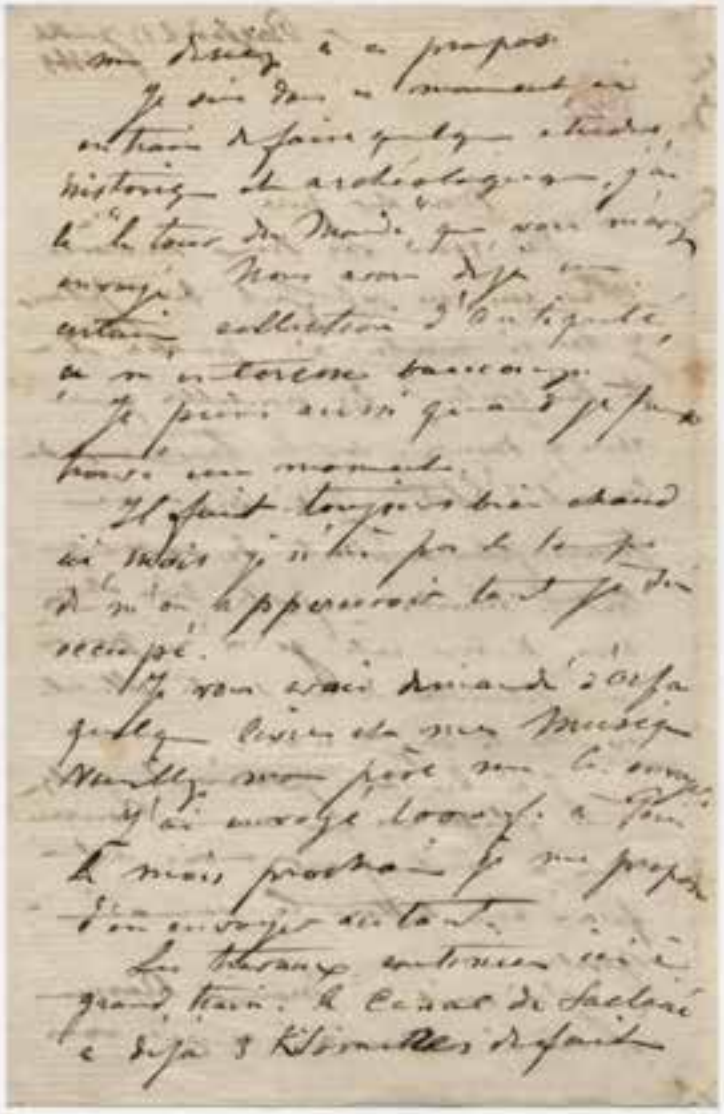
dealers buy common ware and fans that have been left over from the year before."

"I thought so!" exclaimed Sallie. "Very few of our low-priced fans are artistic in shape and decoration like those we see here. I think it is a shame! Those cheap articles have given your people a reputation for making very mean things."

The visitors thanked him for his kindness, and bade him

L. Crépon'un "Kaplumbağa terbiyecisi"nin tekrar kullanımları: Bayard Taylor, *Japan in Our Day*, New York, Charles Scribner's Sons, 1872, s. 209; Edward Greey, *The Wonderful City of Tokio or Further Adventures of the Jewett Family and their Friend Oto Nambo*, Boston, Lee and Shepard, 1883, s. 119.

JAPANESE CHARCOAL.



Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'ya mektubunda *Tour du Monde* dergisini aldığına dair ifadesi, 13 Temmuz 1869. Yazarın koleksiyonu. Mektubun bu sayfasını ikinci satırından itibaren okunan: "Şu an bazı tarihi ve arkeolojik araştırma yapmaktayım; bana yollamış olduğunuz "Tour du Monde"u okudum".

Fikret Mualla [Saygı], *Kaplumbağa Terbiyecisi*, t.y.

KAPLUMBAĞALI ADAM. *Osman Hamdi Bey'in 1906 ve 1907 tarihlerinde iki örneğini gerçekleştirmiş olduğu ve genellikle* Kaplumbağa Terbiyecisi *adıyla bilinen tablosu.*

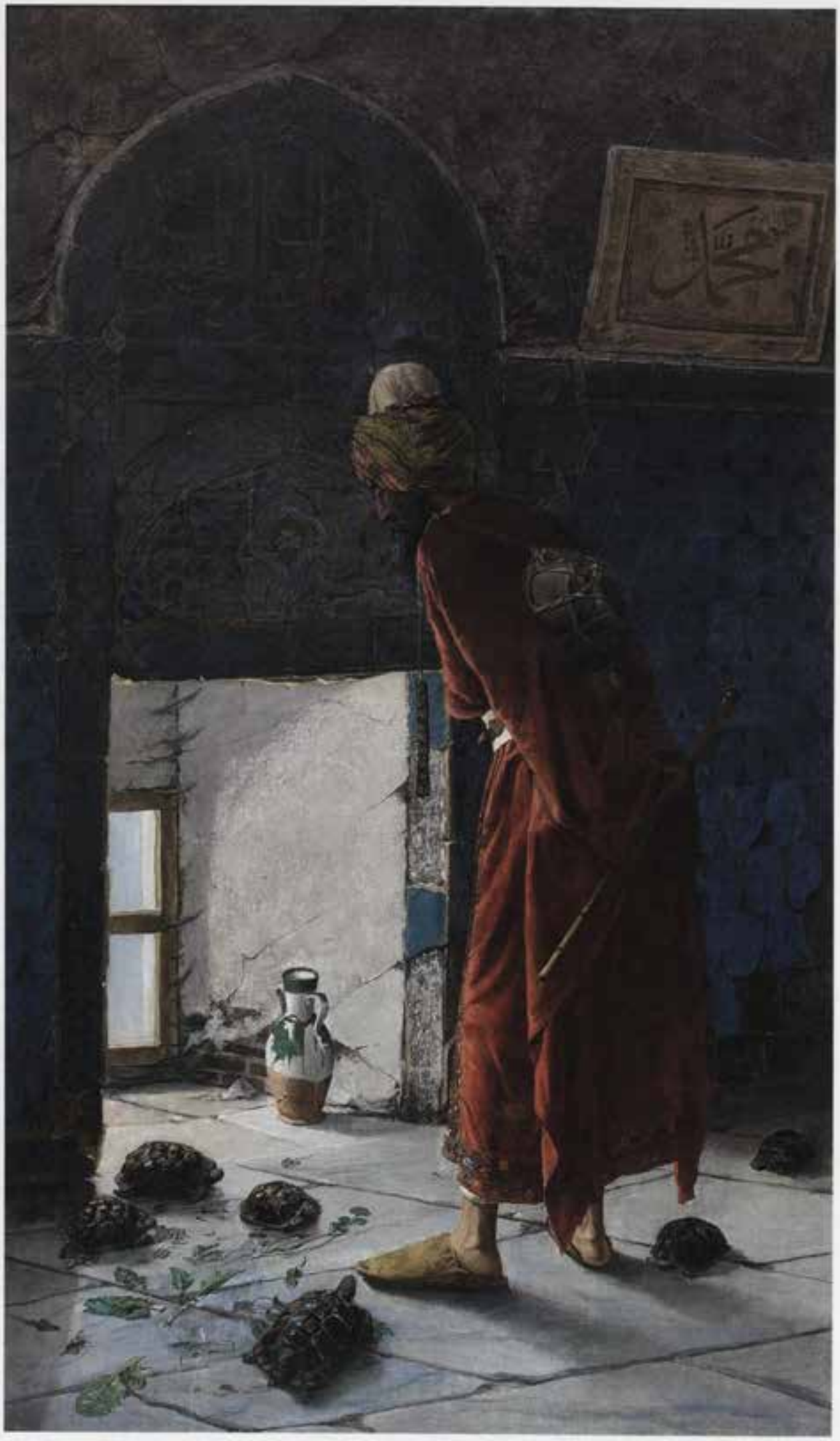
Osman Hamdi, *Kaplumbağalı Adam*, 1906. Tuval üzerine yağlıboya, 221,5 x 120 cm. Pera Müzesi Suna ve İnan Kıraç Vakfı resim koleksiyonu.

Birbirine çok benzer şekilde tasarlanmış olan bu iki tuvalin 1906 tarihli olanı 222 x 122 cm boyunda, 1907 tarihli olanı ise 136 x 87 cm boyundadır. Boyları dışında bu iki kompozisyon arasındaki farklar gayet az olup, kaplumbağa adedi, pencere önünde bir testinin varlığı veya yokluğu gibi ayrıntılarla sınırlıdır. Ayrıca 1906 tarihli olan tuval sadece "O. Hamdy Bey 1906" imzasını taşırken, 1907 tarihlisi Fransızca "*À Munir Pacha. Souvenir affectueux.* O Hamdy. 1907" (Münir Paşa'ya muhabbetle yadigâr) ibaresiyle dünürü Salih Münir Paşa'ya ithaflıdır. 1906 tarihli tuval İstanbul'da Pera Müzesi'nde sergilenmekte, diğeri ise Belma Simavi koleksiyonunda bulunmaktadır.

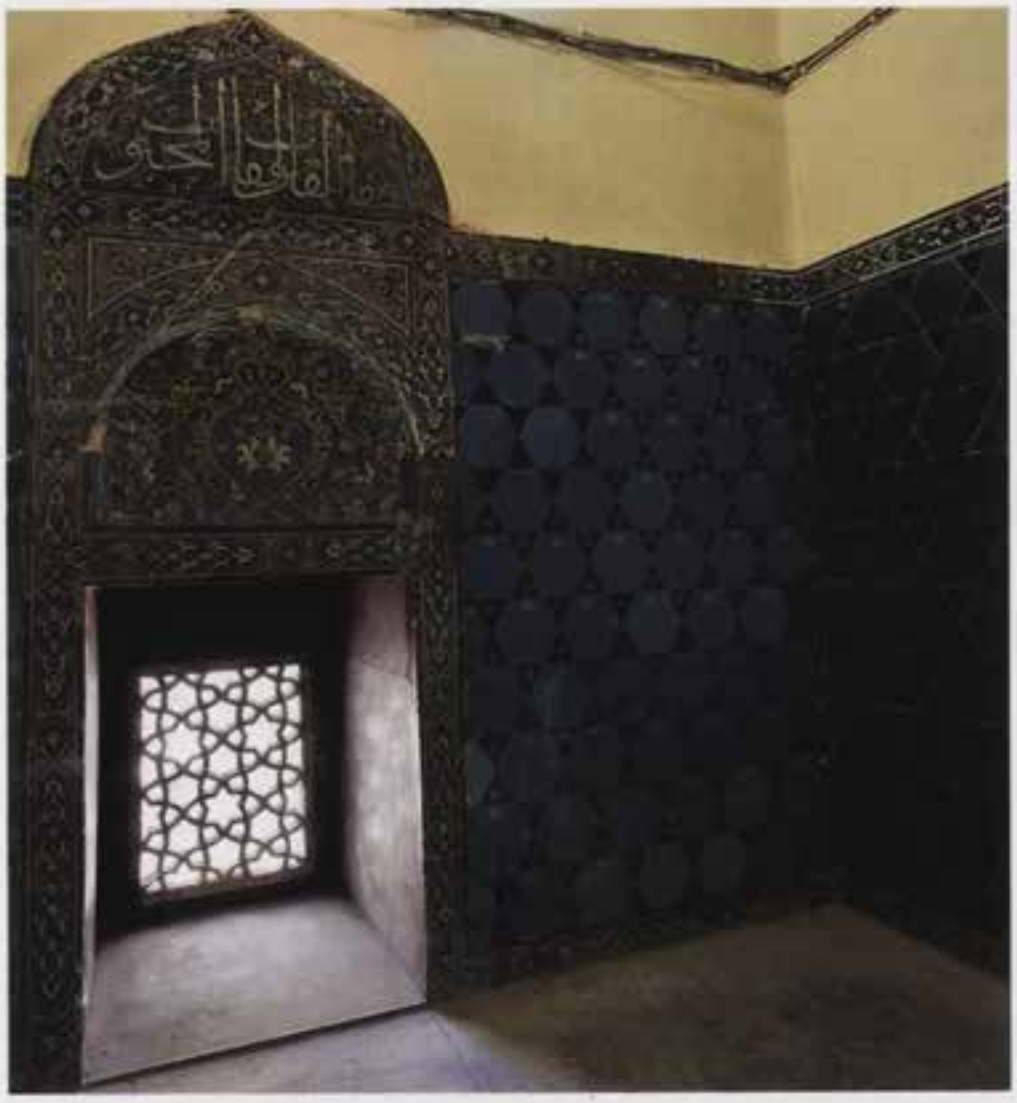
Kaplumbağalı Adam'da resmedilen, epeyce dökük vaziyette bir iç mekânda iri döşeme taşıyla kaplı zemindeki yeşillikleri yemekte olan birkaç kaplumbağayı seyreden derviş kıyafetindeki bir kişidir. Osman Hamdi Bey'in birçok resminde olduğu gibi bu resimde de ana karakteri kendisi canlandırmıştır. Belden kemerle bağlanmış, kenarları işlemeli kırmızı bir entari giymiş olan sakallı bir adam, belden hafifçe öne eğilerek hayvanları ilgiyle izlemektedir. Arkasında kavuşturduğu ellerinde bir ney tutmakta, sırtında ise nakkare veya kudüm cinsinden küçük bir davul asılı durmaktadır. Boynuna bir iple bağlı öne doğru sarkan maşa şeklindeki ahşap parçanın ise davulu çalmak için kullanıldığı, ya da dervişlerin kullandığı ve zilli maşa denilen müzik aleti olduğu anlaşılıyor. Dervişin başında etrafına renkli tülbentler sarılmış bir külah, ayağında ise deri yemeni bulunmaktadır.

Tabloda resmedilen mekânın Bursa'daki Yeşil Camiin üst katındaki oda olduğu tespit edilmiştir. Odanın duvarlarının maviye çalan yeşil renkteki altıgen çinilerinin yer yer dökülmüş olduğu, pencerenin yer aldığı girintinin sıvalarının da harap olduğu dikkati çekmektedir. Bu oyuğun etrafı tezhipli çinilerle çevrelenmiş, üstündeki sivri kemerli alınlıkta ise شِفاء القلوُب لِقاء المَحبُوب (Şifa'al-kulûb lika'al Mahbub), yani "Kalplerin şifası, Sevgiliyle (Hz. Muhammed) buluşmaktır" yazısı yer almaktadır. Tablonun 1907 versiyonunda ise sağ taraftaki duvarda asılı bir yazı levhasında "Muhammed" okunmaktadır.

Bugün Osman Hamdi Bey'in en iyi bilinen eseri hâline gelmiş olan bu tablonun kazanmış olduğu bu şöhretinin çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Bunların herhalde en önemlisi, 2004 yılında Türkiye'de benzeri görülmemiş bir fiyata satılmış olmasıdır. Tablo uzun yıllar Saim Birkök koleksiyonunda bulunduktan sonra Erol Aksoy tarafından satın alınmış, fakat ardından da İktisat Bankası'nın borçlarına karşılık devlet tarafından el konulmuş ve 2004 yılında da Tasarruf Mevduatları Sigorta Fonu tarafından satışa sunulmuştur. Düzenlenen müzayedede 1,95 trilyon lira muhammen bedelle sunulan tabloyu alabilmek için İstanbul Modern ile Pera Müzesi rekabete girmiş, sonuçta Pera Müzesi 5 trilyon lira, yani yaklaşık 3,5 milyon dolar karşılığında yabloya sahip olmuştur. Bu sansasyonel rekabet ve satış tablonun kamuoyundaki önemini birdenbire artırmış,



Osman Hamdi,
Kaplumbağalı Adam, 1907.
Tuval üzerine yağlıboya,
136 x 87 cm.
Belma Simavi koleksiyonu.



Üst kat penceresi ve çini dekorasyonu, Yeşil Cami, Bursa, Eylül 2010.

Kaplumbağalı Adam'ın serpuşunun muhtemel ilham kaynağı "Mardinli Kürd". Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, böl. 3, levha XXIII. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

Türkiye'nin en çok konuşulan sanat eseri hâline getirmiştir. Bunun bir yansıması olarak da bu tabloyu esas alan birçok tüketim ürünü tasarlanmış, eser bir tür "ikonik" karakter kazanarak, kimine göre bir tür "Türk Mona Lisa'sı" konumuna gelmiştir. İnternette yapılacak en yüzeysel gezinti bile bu durumu teyit edecek niteliktedir: Sanal ve gerçek piyasada yapbozdan büyük boy reprodüksiyonlara, dekoratif panellerden tablonun minyatür tarzında yapılmış kopyalarına, halılardan Andy Warholvari yorumlarına kadar uzanan geniş bir ürün yelpazesi gayet münasip fiatlarla alıcılara sunulmaktadır. Tablonun bu niteliklerinden olsa gerek, Osman Hamdi Bey'in hayatını konu alan bir roman *Kaplumbağa Terbiyecisi* adıyla yayımlanmıştır.

Kaplumbağalı Adam'ın şöhretinin bir kısmı da bu tuvale atfedilen mânâ ve muhtemel mesajlardan kaynaklanmaktadır. Osman Hamdi Bey'in Doğu temalarını işleyen resimlerinin birçoğunda olduğu gibi, bu tabloda da sanat tarihçileri alegorik bir boyut ve bazı göndermeler aramışlardır. Bunların bir kısmı kaplumbağalar ve resmedilen kişinin kaplumbağalarla olabilecek ilişkisi konusundaki muğlaklıktan doğmuştur. Osmanlı kültüründe kaplumbağa terbiyesine herhangi bir atıf bulunamayınca, Lale Devri'nde geceleyin üzerlerinde mumlarla bahçelere salıverilen kaplumbağalar hatırlanmış, bu tablonun da bu döneme bir gönderme olabileceği iddia edilmiştir. Daha çok kabul gören başka bir yorum ise, bu hayvanların ağır kanlılığından dem vurarak, onları eğitmenin gayet zahmetli ve sabır isteyen bir uğraş olduğunu, kendisini derviş kılığında bu rolde resmetmiş Osman Hamdi Bey'in de aynı sabırla ülkesinde gerçekleştirmeye çalıştığı kültürel ve zihinsel değişimin zorluğuna işaret etmek istediğini söylemişlerdir. Bu yorumu daha literal veya harfi bir şekilde yapan bazı kişiler de kaplumbağaları Osman Hamdi Bey'in mesai arkadaşlarıyla öğrencilerinin bir metaforu olarak yorumlamışlardır. Kimine göre burada ifade edilen zorluğun da ötesinde, bir türlü öğrenemeyen kişilerin ve bir türlü korunamayan ülkenin tarihi varlıklarının karşısında duyulan umutsuzluk ve bıkkınlık hisleridir.

Bu tablo hakkında yapılmış olan yorumların en büyük sorunu, büyük ölçüde seçici olup resimdeki bazı unsurları baştan varılmak istenen bir sonuca hizmet edecek şekilde kullanılmış olmalarıdır. Örnek vermek gerekirse, kaplumbağalar ve adamın derviş kimliğini tanımlayan ayrıntılar ön plana çıkarılırken, bulunması istenen mesaja katkıda bulunmayan birçok ayrıntı yorumlara dahil bile edilmemiştir. Pencerenin üstündeki çinilerde yer alan ve dinî içeriği bariz olan kitabe ne okunmuş, ne tercüme edilmiş, ne de herhangi bir analize dahil edilmiştir. Bunun sebebi herhalde dinî içerikli bu ibarenin Osman Hamdi'ye atfedilen mesaja uymuyor omasında aramak gerekir. Keza duvardaki sıvaların ve çinilerin kırık dökük hâli, pencerenin bulunduğu girintinin köşelerinde yer alan örümcek ağları gibi unsurların da kaale alınmaması muhtemelen Doğuyu köhnemiş, çürümüş ve geçmiş içinde donmuş bir şekilde göstermeye meyyal Batı oryantalizmi ile Osman Hamdi'nin bu

tuvali arasında bir benzerlik bulmak korkusundan kaynaklanıyordur. Nihayet, adamın bir derviş olduğu konusundaki hükmün neye dayandığı da çok nettir. Üzerindeki müzik aletlerinin ve yüzündeki düşünceli ifadenin yanında, bu kimliğin mistik ve dolayısıyla "yobaz olmayan" İslamla özdeşleştirilmesinin de bu yorumda önemli bir rol oynadığı şüphesizdir. Ancak adamın başındaki sarığın gerçekten de bir derviş serpuşu olduğu konusunda ciddi şüphe vardır, hele söz konusu başlığın Osman Hamdi'nin 1873'te yayımlamış olduğu *Elbise-i Osmaniye* kıyafet albümündeki 23. levhada ortada yer alan "Mardinli Kürd"ün giydiği ve metinde yemeniler dolanmış keçe kalpak diye tasvir edilen başlığa şaşırtıcı derecede benzediği düşünülürse... Zaten *Çocuklar Türbesinde Derviş* gibi bir tablosunda çizmiş olduğu bir figürü "derviş" olarak tanımlamaktan çekinmeyen Osman Hamdi'nin bu tablodaki kişiyi sadece "adam" olarak tanımlamasının da bir mânâsı olamaz mı? Kısacası, bu tablonun "eğitime cevap vermeyen mahlukları üzüntü içinde seyreden derviş" değil de "köhnemiş Doğuda pek sık yapıldığı gibi abesle iştigal eden Kürt çalgıcı" olarak yorumlanması çok mu garip ve inanılmaz gelmektedir?

Yaptığımız en son araştırmalar, *Kaplumbağalı Adam*'ın öyküsünü biraz daha iyi anlamamızı sağlamıştır. Her şeyden önce, bir türlü tarihi boyutu anlaşılamayan kaplumbağların ilham kaynağının hiç de tahmin edilmeyecek şekilde Osmanlı değil, Kore ve Japon kültüründen kaynaklandığı anlaşılmıştır. 1869 yılında Aimé Humbert adında bir İsviçreli diplomat, Japonya'da gördüklerini aktardığı bir makaleyi Fransız *Tour du monde* dergisinde yayımladığında "Kaplumbağa Terbiyecisi" başlığıyla bir gravüre de yer vermiş, Edo'nun Asaksa panayırında genellikle Koreli olan bu kişilerin nasıl kaplumbağalara sadece küçük bir davulla çıkardıkları sesler sayesinde sıra hâlinde yürümeyi ve alçak bir masanın üstüne tırmanıp üst üste dizilmeyi öğrettiklerini anlatmıştı. Osman Hamdi Bey'in aynı yıl Bağdat'tan bir bir mektubunda babasına bu derginin o cildi için teşekkür edip zevkle okumuş olduğunu söylemesi bu gravürü görmüş olduğunu kesinleştirmekte, ileride yapacağı tabloya da esin oluşturacağı anlaşılmaktadır. İlham kaynağıyla tablo arasındaki 35 yıllık ara çeşitli şekillerde izah edilebilir. Keza, ilham kaynağının Japon olmuş olması, Osman Hamdi Bey'in bu tablosuna bir mesaj yüklemek istemiş olmadığını illa ki göstermez, ama bu esinlenme sürecinin ortaya çıkmış olması, meselenin sanıldığından çok daha az mânâ yüklü olabileceğini göstermektedir.

Çok daha muhafazakâr bir yorum getirmek gerekirse, *Kaplumbağalı Adam*'ın mesaj yüklü bir tuvalden çok, Osman Hamdi'nin hayatının son on yılında Avrupa'daki seyirciye cazip olacağını düşünerek yaratmış olduğu tarzın (*genre*) iyi bir örneği olduğunu, amacın ise esas olarak Şark "kokan" bir mekânda, Şarklılığı bariz olan bir kişiyi, Şarka aidiyeti perçinleyen dekoratif unsurlar eşliğinde, Şarka has türden bir faaliyet (veya faaliyetsizlik) içinde göstermek olduğunu söylemenin daha gerçekçi olacağını düşünmekteyiz.

Kaplumbağalı Adam tablosunun ilk defa olarak 1906 yılında Paris'teki *Salon*'da 783 sıra numarasıyla sergilendiği, ardından da Osman Hamdi Bey'in kızı Leyla Hanım'ın koleksiyonuna girmiş olduğu biliniyor. Bu tablonun asıl adının *L'homme aux tortues*, yani *Kaplumbağalı Adam* olduğunu 1906 resim sergisinin resmi kataloglarından anlamaktayız. Bu kaynakların birinde ise İngilizce isim olarak olarak sadece *Tortoises* (*Kaplumbağalar*) kullanılmıştır. Dolayısıyla, Osman Hamdi Bey'in eserlerinde

Osman Hamdi, Eskis, t.y.
Tuval üzerine yağlıboya,
36 x 25 cm.
Faruk Sarç koleksiyonu.

sıkça rastlanan bir durumla bir kez daha karşı karşıyayız: Bugün kullanılan eser isimlerinin büyük bir kısmı sonradan uydurulmuştur. Gerçi bu tuvalde bu durum çok vahim bir boyutta değildir, zira Osman Hamdi Bey'e ilham veren gravürün de adı *Kaplumbağa Terbiyecisi* olduğu gibi, nispeten erken tarihlerde buna benzer isimler kullanılmıştı: Edward J. Poynter 1906'da osman Hamdi Bey'e bir mektubunda "*Charmeur de tortues*" adını kullanmış, 1912'de ise *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde bu resim yayımlandığında, Fransızca adı *L'homme aux tortues* olarak muhafaza edilirken, Türkçesinde *Kaplumbağa Mürebbisi* (terbiyecisi, yetiştiricisi) ifadesi kullanılmıştı.

Yukarıda bahsi geçen meşhur İngiliz ressam Sir Edward J. Poynter'ın (1836-1919) Osman Hamdi Bey'e Nisan 1906 tarihli bir mektubu *Kaplumbağalı Adam*'ın tam olarak ne zaman tasarlandığı konusunda bilmediğimiz bazı noktalar olduğunu düşündürmektedir: "Kaplumbağa Terbiyeci"nizin fotoğrafını aldım; bu tabloyu geçen sene Salonda "Genç Emir"inizle birlikte görmüş, onun da karakterinde aynı nefis çizim ve duygu özelliklerini ve aynı zarif çalışmayı görmüştüm." Bu ifadeden Osman Hamdi Bey'in daha 1905'te *Kaplumbağalı Adam*'ı Paris'e yollamış olduğu mânâsı çıkıyorsa da, iki sene üst üste aynı tablonun yollanmış olması pek mantıklı gelmemektedir. Gerçi 1905 yılında Osman Hamdi Bey'in Paris Salonunda iki tuval yollamış, bunların biri de *İncil Okuyan Genç Mümin* adı altında *Okuyan Genç Emir* diye bilinen eserdi. Ancak 1905 yılında sergilenen ikinci resim, Fransızca olarak *Croyant lisant son chapelet*, yani *Tespih Çeken Mümin* idi. Osman Hamdi Bey'in bu tarife uyan tek tablosunun *Rüstem Paşa Camii Önünde* diye bilinen tablo olduğuna göre, Poynter'ın muhtemelen bu tabloyu *Kaplumbağalı Adam* ile karıştırdığını düşünmek gerekir.

Son olarak dikkat çekilmesi gereken bir ayrıntı, *Silah Taciri* diye bilinen ama aslında *Keskin Kılıç* (*Seyf-i Katı*) olarak adlandırılmış olan tablodaki iki insan figürüyle *Kaplumbağalı Adam*'daki dervişin bir arada yer aldıkları bir eskisin varlığıdır. Bu çalışmada derviş, aynı kıyafet ve pozda resmedilmiş, ama kaplumbağalar yok olduğundan, diğer iki kişiyi öne hafifçe eğilmiş ve gayet dikkatli bir şekilde dinliyor hissi uyandırmaktadır. Bu taslağın ne zaman yapıldığı belli olmamakla birlikte, *Keskin Kılıç*'tan (1908) öncesine ve *Kaplumbağalı Adam*'dan sonraya tarihlendirmek herhalde yanlış olmayacaktır. Osman Hamdi Bey'in yeni bir tablosunu tasarlarken bir önceki önemli tuvalinde yer alan bir karakteri sıkça yaptığı gibi tekrar kullanmaya niyetlenmiş olduğunu düşünmek mümkünse de bu kesin değildir.

Kaynakça: (Humbert, 1869: 402, 407-408), (Humbert, 1870: 272), (Taylor, 1872: 209), (Hamdi ve de Launay, 1873: 232-233), (Greey, 1883: 119), (Salon, 1905: 75), (Baschet, 1906), (Salon, 1906: 69), (Baschet, 1906: 23), (Thalasso, 1911: 22), (Garnett, 1915: 256), (*Ressamlar Cemiyeti*, 1912: 25), (Cezar, 1971: 353), (Mayer, 1985: 914), (Eldem E., 1991: 123), (Eldem E., 1992: 73), (Cezar, 1995: 732-733), (Shaw, 1999: 430), (Germaner ve İnankur, 2002: 308), (Shaw, 2003: 124-125), (Shaw, 2004: 166), (Eldem, 2004: 42-43, 52-53), (Zihnioğlu, 2007: 163), (Caner, 2008), (Eldem, 2009: 20-30), (Eldem, 2010a: 29), (Eldem, 2010b).

KARİKATÜR. *Komik, iğneliyici ya da yerici bir etki bırakmak üzere abartılı ya da çarpıtılmış şekilde yapılan çizim.*

Ressamların karikatür çizmesi sık rastlanan bir durumdur; Osman Hamdi de buna uygun şekilde kalemini hicivli bazı çizimler için kullanmışsa da bunların — en azından bugüne ulaşanlarının — adedi sınırlı kalmıştır.

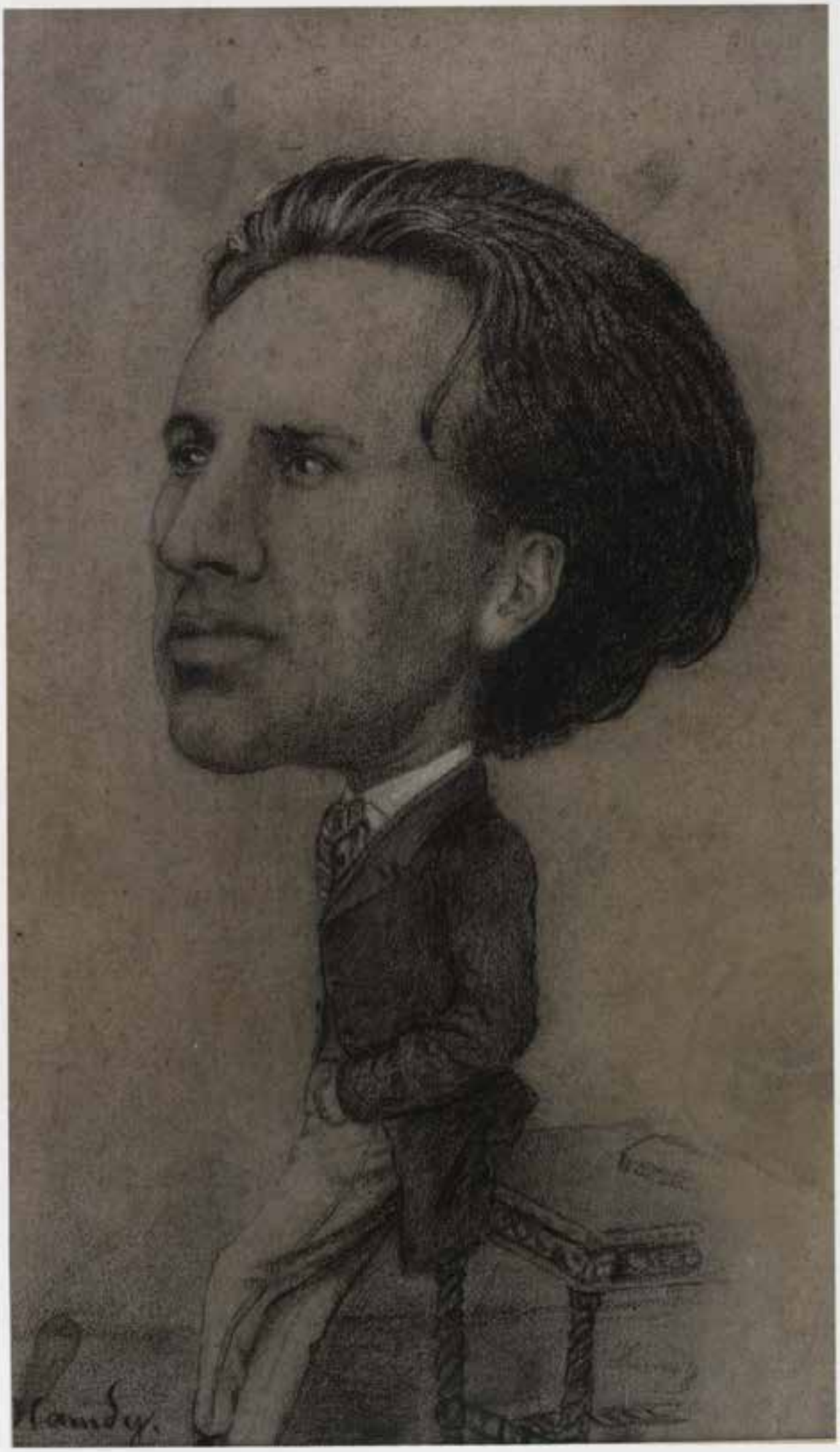
Bunların arasında az belirgin olanları, muhtemelen 1876'da Bulgaristan'da tutmuş olduğu defterde yer alan bazı çizimlerdir. Bunların birinde kendinden memnun bir ifadeyle sırıtan Avrupai kıyafetli bir adam, diğerinde ise gene alafranga giyimli hafif sakallı bir adam gözükmektedir. Bunun altında yer alan "*bourgeois vus!!!*" (görülmüş burjuvalar!!!) ifadesinin ne mânâya geldiğini anlamak zorsa da, kullandığı üç ünlem işaretinden belirli bir alay ya da ironi olduğu hissedilmektedir. Bu iki portre aslında gerçek mânâda karikatürden çok, hiciv içerdiği belli olan desenlerdir.

Osman Hamdi'nin gerçek mânâda karikatür olarak nitelendirilebilecek üç adet çizimi bilinmektedir. Bunların biri, Bismarck olduğu tahmin edilen, bıyıklarının boyu abartılmış, kafası gövdesine göre büyük çizilmiş, ellerini karnında birleştirmiş bir şahsiyeti resmetmektedir. Diğer bir politik karika-

Osman Hamdi'nin kaleminden Bismarck, t.y. Ferit Edgü koleksiyonu.

Osman Hamdi'nin not defterinden iki burjuva (?) tipi, t.y. Özel koleksiyon.

Osman Hamdi'nin monogramlı kartı üzerinde Ahmed Vefik ve Mehmed Asım Paşalar karikatürü, yakl. 1882 (?). Özel koleksiyon.



Osman Hamdi, Karikatüral Otoportre, yakl. 1865. Özel koleksiyon.

tür ise O ve H harflerinin bileşiminden oluşan monogramının yer aldığı bir kartonun üzerine suluboyayla bir resimdir. Resmin yanına kurşun kalemle düşülmüş not biraz olsun aydınlatıcıdır: "*Ahmed Véfik et Assim pachalar sondant l'[h]orizon politique*", yani "Ahmed Vefik ve Asım Paşalar, siyasu ufku inceliyor". Ahmed Vefik Paşa'yı (1823-1891) Osman Hamdi Paris yıllarından beri tanıyor, hatta o zamanlar kendisinden çok şikâyet ediyordu. Paris sefirliğinden sonra Ahmed Vefik Paşa muhtelif görevlerde bulunmuştu: Maarif Nazırı (1872), Edirne Valisi (1877), Maarif Nazırı (1878), Dahiliye Nazırı (1878), Bursa Valisi (1879-1882). İki defa da çok kısa müddetle Sadrazam olmuştu: Şubat-Nisan 1878 ve 30 Kasım-3 Aralık 1882. Asım Paşa'dan kasıt ise Mehmed Asım Paşa'ydı (1827-1886). Asım Paşa 1880-1882'de Hariciye Nazırı, ardından Evkaf Nazırı (Mayıs-Kasım 1882) ve tekrar Hariciye Nazırı (Kasım 1882) olmuştu. Söz konusu karikatürün bu tarihlere denk düşmesi kuvvetle muhtemeldir. Osman Hamdi'nin bu monogramına Osmanlı Bankası'na 1883'te yazmış olduğu bir mektupta rastlandığına, Ahmed Vefik Paşa'nın ise siyasî kariyerinin 3 Aralık 1882'de sona erdiğine bakılırsa, buradaki karikatürün büyük bir ihtimalle Ahmed Vefik Paşa'nın üç günlük sadaretine veya biraz öncesine rastladığını düşünmek mümkündür. Mehmed Asım Paşa ise o tarihte ya Hariciye, ya da Adliye Nazırı olmalıydı.

Ancak Osman Hamdi'nin çizmiş olduğu karikatürlerin en ilginci herhalde kendini resmettiği çizimdir. Bariz bir şekilde Paris'teki öğrencilik yıllarına ait olan bu imzalı çizimde Osman Hamdi kendini başı açık ve tamamen Avrupai bir kıyafet içinde, üzerinde bir kitap bulunan bir masaya yaslanmış olarak göstermiştir. Bu çizimin karikatüral boyutu mânâsında değildir: Burada ne bir alay, ne bir hiciv söz konusudur. Karikatüral olan tek şey orantısızlıktan doğan etkidir: küçük bir gövdenin üzerine oturtulmuş çok büyük bir baş ile yarattığı deformasyon, vurguyu başın ve yüzün üzerinde odaklamasını sağlamıştır.

Bu başlık altında ele alınacak son örnek ise, Osman Hamdi'nin çizdiği değil, çizildiği bir karikatürdür. Meşhur karikatürcü Cem'in *Kalem* isimli dergisinin 22 Kânun-ı Sani 1324, yani 4 Şubat 1909 tarihli sayısında "Müze-i Osmani müdürü" ibaresini taşıyan çizimde Osman

Cemil Cem, "Müze-i Osmani Müdiri", *Kalem*, 23 (22 Kânun-ı Sani 1324/4 Şubat 1909), s. 13.

Hamdi, ceket ve palto giymiş olarak, elinde tuttuğu ağızlığının ucundaki sigarası tüten, yüzü ve vücudu bir dereceye kadar çökmüş ve yaşlanmış olarak resmedilmiştir.

Kaynakça. (Kuneralp, 1999: 61, 92), (Edgü, 2009: 40-41).

KAYIP TABLOLAR. *Bir ressamın yapmış olduğu bilinen ama zaman içinde yok olmuş ya da mevcut olup olmadıkları bilinmeyen eserleri.*

Osman Hamdi'nin kayıp tablolarının kesin bir listesini verebilmek için yapmış olduğu tabloların eksiksiz bir listesini yapabilmek gerekirdi. Oysa şimdiye kadar böyle bir çalışma yapılmadığı gibi, bu noktadan sonra yapılabilmesi için gereken kaynak ve belgelerin bile yeterliği şüphelidir. Sanat alanındaki müzeciliğin arkeolojik alandaki müzecilikten bile daha geç geliştiği ülkemizde bu tür bir envanter çalışmasına temel oluşturacak birikim maalesef mevcut değildir. Osman Hamdi'nin durumunda ise, tuvallaerinin büyük bir çoğunluğunun uzun müddet aile fertlerinin elindeyken 1980'lerden itibaren giderek artan bir hızla piyasaya düşmüş olması, bu noktadan itibaren gerçekleştirilen satış ve el değiştirmelerin herhangi bir merkezi kayıt sistemine tabi tutulmamış olması meseleyi daha da zorlaştırmaktadır. Bu konuda eksiklerle de olsa en sağlam belleği oluşturan, Türkiye'de belirli bir süreden beri faaliyette bulunmuş olan müzayede evleri ve onların oluşturdukları görsel malzeme ve satış kataloğu arşivleridir. Eser sahiplerinin büyük bir kısmının isimlerinin saklı kalmasını istemesi de tabloların akıbetinin takibini büyük ölçüde zorlaştırmaktadır.

Bu zorlukların karşısında bu çalışmanın bir tür envanter oluşturmak için iyi bir fırsat olduğunu düşündürmüştür. Bu nedenle de ayrı bir bölüm olarak sunduğumuz tablolar listesinin bu ihtiyaca imkân dahilinde cevap vereceğini ümit etmekteyiz. Ancak burada o listede yer alıp da bugün izine rastlanamayan tablolar hakkında biraz daha ayrıntılı bilgi vermenin faydalı olacağına inanıyoruz.

Kayıp tabloları gelişi güzel sıralamak yerine, mümkün mertebe sistematik bir şekilde ele almayı, dolayısıyla çok genel ve muğlak olan "kayıp" tanımını belirli bazı alt kategorilere bölmenin gerekli olacağı fikrindeyiz. Bu kategorilerin ilki — ve bir bakıma en ümitsizi — bir zamanlar mevcudiyeti bilinen ve yok olduğu da aynı kesinlikle bilinen kayıp tablolardır. Bu kategoriye giren iki tuval bilinmektedir. Bunların ilki, 1893 tarihli *Mütalaa* isimli tuvaldir. *Okuyan Genç Emir* tuvalinin benzeri olup fraklı olarak sedirde uzanmış kitap okuyan bir kadını temsil eden bu tuvalin bir yangında yok olduğunu güvenilir kaynaklardan öğrenmiş bulunmaktayız. Tablonun Sébah et Joailler tarafından çekilmiş fotoğrafının cam negatifinin ve daha sonraki tarihte Mustafa Cezar'ın kitabında kullanılmış renkli görüntüsünün mevcut olması bu kaybın vahametini azaltmaktadır.

Benzer durumdaki ikinci tuval ise, Osman Hamdi'nin 1894'te gerçekleştirmiş olduğu Carl Humann portresidir. Bu tablonun da İkinci Dünya Harbinde yok olmuş olduğu bilinmekte olduğundan kesin kayıplar" arasına girmektedir. Ne var ki büyük bir şans eseri bu tablonun 1938 senesinde bir kopyası gerçekleştirilmiş, bu kopya ise bugün Essen'de Carl Humann'ın adını taşıyan bir lisede muhafaza edilmektedir. Üstelik orijinal tablonun siyah-beyaz da olsa gayet düzgün bir görüntüsüne ulaşmak mümkündür: Tablo, Michael Schönitzer'in 1936'da yayımladığı Alman biyografik sözlüğün resim cildini oluşturan *Die großen Deutschen im Bilde* (Resimlerle Büyük Almanlar) adlı eserde Humann'ı resmetmek için kullanılmıştır.

En ümitsiz birinci kategoriden sonra ele alınabilecek ikinci kategori yapıldıkları ve mevcudiyetleri kesin bir şekilde bilinen

Osman Hamdi, Çiçek Satan Kız, 1879. Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1995, s. 364. Bu tablo Alman Arkeoloji Enstitüsü arşivinde bulunmamakta, Cezar ise kaynak olarak Thalasso'nun kitabının Almanca versiyonunu vermektedir ancak bu bilgi yanlıştır. Bu durumda, bu tablonun kayıp olmasının ötesinde fotoğrafın menşei bile belli değildir.

ama bugün izine rastlanamayan tabloları içermektedir. Burada zikredilmesi gereken ilk eser, 1892'de Paris'te sergilenen ve ertesi sene Fransız hükümeti tarafından satın alınan ve Femmes au tombeau (Türbede Kadınlar) adıyla bilinen tuvaldir. Bu tuvalin 1892'de Paris Salonunda teşhir edildiği, ardından da Fransız hükümetinin Osman Hamdi'yi "tavlama" operasyonu kapsamında 4.000 frank karşılığında satın alındığı Fransız arşivlerindeki araştırmamız sayesinde ortaya çıkmıştır. Tablonun konusunu ve genel kompozisyonunu tahmin etmek zor değildir: Osman Hamdi'nin birçok örneğini yaptığı ve Yeşil Türbe adıyla bilinen Çelebi Sultan Mehmed'in Bursa'daki türbesinin içinde, sandukasının başında duran — ya da oturan — birden fazla, muhtemelen de iki kadın. Arşivdeki belgelerden tablonun boyunu bile tespit etmek mümkün olmuştur: Yüksekliği 1,10 m (çerçeveyle 1,48 m), genişliği ise 75 cm (çerçeveyle 1,14 m). Bu bilgilerden söz konusu tuvalin bugün özel bir koleksiyonda mevcut olup Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız (1890) adıyla bilinen tuvalin biraz daha küçüğü olduğu anlaşılmaktadır. Ne var ki 1893'te Fransız hükümeti tarafından satın alınan ve 1895 yılında Sömürgeler Müzesi'ne (Musée des colonies) teslim edilen tuvalin bugün nerede olduğu bilinmemektedir. En son olarak Adolphe Thalasso'nun 1911 tarihli eserinde bu müzede olduğu teyit edilen tablonun yerini bu çalışma vesilesiyle tespit etmeye çalıştıysak da Fransa Plastik Sanatlar Ulusal Merkezi'yle (Centre national des arts plastiques) olan temaslarımızın neticesinde tuvalin FNAC n° 81 kotuyla kayıtlı olduğu ancak bulunamadığı anlaşılmıştır. Merkezin sorumluları, Paris'teki Quai Branly Müzesi'nin 2011 yılı için planlanan envanter çalışmasında ortaya çıkması konusunda hâlâ bir ümit olduğunu eklemişlerdir.

Biraz benzer bir durumda olan ikinci bir tuval, gene aynı konuyu, yani Yeşil Türbe'de duayı işleyen ve 1908 tarihli olduğu söylenen bir eserdir. Bu bilginin kaynağı Mustafa Cezar'ın çalışmasının 1971 tarihli ilk baskısıdır. Cezar'ın belirttiğine göre bu tuval Washington'da Amerika Birleşik Devletleri Dışişleri Bakanlığı'nın Yakın Doğu ve Güney Asya Masası'nda bullunmaktaydı (State Department Near Eastern and South Asian Affairs). Ancak İstanbul'daki Amerika Birleşik Devletleri Konsolosluğu'nun bütün yardım ve gayretlerine rağmen Washington'da tablonun izine rastlamak mümkün olmamıştır. Cezar'ın kitabının ilk baskısında bu tablonun kötü de olsa bir fotoğrafı bulunduğundan ne olduğunu tespit etmek mümkün olmuştur. Cezar'ın kitabının 1995 tarihli ikinci baskısına bu tuvali dahil etmemiş olmasını herhalde elindeki görüntünün kalitesine bağlamak gerekir. Her halükârda eğer Cezar'ın ilk başta verdiği bilgi doğruysa, bu tablonun bir zaman sonra ortaya çıkma ihtimalinin yüksek olduğunu düşünmek gerekir.

Bu kategorinin bir tür mütemmimi, Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu tarafından veya başka biri tarafından fotoğraflanıp mevcudiyeti ve görüntüsü belgelenmiş ama bugün izine rastlayamadığımız tablolardır. Bunların görüntüsünün varolması tarihçi açısından tam olarak kayıp olarak değerlendirilmemelerini gerektiriyorsa, her zaman için bu tuvallerin bazılarının zuhur edebileceği ihtimali mevcuttur. Bu tuvallerin arasında cam negatifleri İstanbul'daki Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi'nde saklananlar şunlardır: *Vazolu Kız* (1879), *Kavuklu Genç* (1879), *Ressam Çalışırken* (1880), *Yeşil Türbe'de Dua* (1881), *Kahve Getiren Kız* (1881), *Saçlarını Taratan Kız* (1881), *Müzisyen Kızlar* (1882), *Mütalaa* (1893), *Okuyan Genç Emir* (1898), *Türbede Dua* (1900), *Yaradılış* (t.y.). Bunlara ilaveten, Alman Arkeoloji Enstitüsü'nde bulunmayıp Mustafa Cezar tarafından kaynağı verilmeden yayımlanmış olan birkaç tane tuval mevcuttur: *Çiçek Satan Kız* (1879), *Yeşil Türbe'de Dua Eden Kız* (t.y.).

"Kayıp tablolar" sınıfının üçüncü kategorisinde ele alınacak olan tuvaller, bir zamanlar mevcudiyeti kesin olarak belgelenebilmekle beraber niteliği konusunda ancak muğlak bilgilere sahip olduğumuz ve bugün nerede oldukları konusunda hiçbir bilgi bulunmayan tuvallerdir. Bu kategorinin başında Osman Hamdi'nin Paris'te yaşarken yapıp sergilediği tuvallerin çoğu gelmektedir. Ressam Paris senelerinde sergilemiş olduğu tabloların adedi ve isimleri bellidir; ancak bunların sadece bir tanesi — *Pusuda Zeybek* — günümüze kadar gelebilmiştir. 1866'da *Femme turque* (*Türk Kadını*) adıyla sergilediği tuvalin bir Osmanlı kadınını resmettiği dışında neye benzediği hakkında hiçbir fikrimiz bulunmamaktadır. 1867 Paris Dünya Sergisinin Osmanlı seksiyonunda sergilemiş olduğu üç adet tuvalden sadece biri, *Pusuda Zeybek* elan mevcuttur. Diğerleri, yani *La halte des Tchinganés* (*Çingenelerin Molası*) ile *la mort du Zeibek* (*Zeybeğin Ölümü*) ne bugün mevcuttur, ne de görüntüsü ya da ayrıntılı bir tasviri bulunmaktadır. Ertesi sene, 1868 Salonunda sergilemiş olduğu iki tablo hemen hemen aynı durumdadır. *L'escamoteur juif à Constantinople* (*İstanbul'da Yahudi Hokkabaz*) isimli tuvalin kendi maddesinde izah ettiğimiz üzere yazılı tasviri ve bazı etüdler sayesinde az çok neye benzediğini tahmin etmek mümkünse de, eserin kendisi bugün kayıptır. Aynı Salonda sergilenmiş ve *Portrait de Madame de H...* (*Bayan de H...'ın Portresi*) adını taşıyan ikinci tablo da benzer bir durumdadır: Biraz ayrıntılı bir yorum sayesinde neye benzediğini az çok kestirmek mümkünse de tuvalin kendisinin hiçbir izine rastlanmamıştır.

Kayıplar listemize dördüncü bir kategoride devam edecek olursak, bu defa varlığı belgelenmekle beraber çok muğlak olan ve bugün kayıplara karışmış olan tuvallere sıra gelecektir. Bu tuvallerin önemli bir grubunun saray kolekisyonuna ait olduğunu tarihsiz ama kabaca 1880'lere tarihlendirilebilen bir kayıt defterinde yer aldığını Zehra Öztürk'ün çalışmasından anlıyoruz. Bu defterde yer alan tuvallerin arasında bugün Milli Saraylar koleksiyonunda yer alan iki adet Osman Hamdi tablosu bulunmaktadır: *Hamam Derununda İki Kadın* (genellikle *Saçlarını Taratan Kız* adıyla bilinen tablo) ve *Sahilde Kayıklar* (genellikle *Sahil Manzarası* adıyla anılan tuval). Fakat bu iki tuvalin dışında saray koleksiyonunda bir zamanlar yer almış olan dört adet

daha Osman Hamdi imzalı tuvalin bulunduğunu anlıyoruz. Bunların iki tanesinin natürmort olduğu isimlerinden anlaşılmaktadır: Her iki tuval *Kavun ve Sair Meyve* adıyla kaydedilmiştir. Üçüncüsü ise defterde *Bir Çeşme Yanında Bir Adam* ismiyle anılmaktadır. Bu tuvallerin kaba tariflerinin ötesinde neye benzedikleri, boylarının, tarihlerinin ne olabileceği konusunda defterde herhangi bir bilgi bulunmadığından burada tahmin yürütmeyi de gerekli bulmuyoruz. Tek söyleyebileceğimiz, Osman Hamdi'nin natürmortlarının bu kadar nadir olduğu bilinirken — akla gelen tek örnek 1876 tarihli *Vazoda Çiçekler*'dir — iki tane meyvalı natürmort yapmış olmasının şaşırtıcı olduğudur. Gerçi bunların saray siparişi olabilecekleri, dönem olarak da 1870'lerde yapılmış olmalarının sanki daha muhtemel olduğu akla gelmektedir. Bu tuvallerin ne zaman ve ne şekilde kaybolduğu konusunda da herhangi bir bilgiye sahip değiliz. Bir tek *Bir Çeşme Yanında Bir Adam* ismini taşıyan tuvalin aslında Milli Saraylar koleksiyonunda bulunup Eugène Fromentin'e atfedilen tablo olması ihtimalini "kopya" maddesinde tartıştığımız üzere akılda bulundurmak gerekecektir.

Saray koleksiyonunda yer alıp da bugün izine rastlamayan tuvallerin arasında özellikle ilginç olanı *Muharebe Resmi* adıyla kayıtlı olan eserdir. Bir kez daha envanter bu tablonun niteliği konusunda bu garip isim dışında herhangi bir bilgi vermektedir. Ancak bu kez bambaşka bir kaynak imdadımıza yetişmektedir. Osman Hamdi'ye yakınlığıyla bilinen Amerikalı arkeolog John Punnett Peters, Osman Hamdi'yle ilgili ilginç bir anekdot aktarmaktadır:

> Hamdi bu görevden (Sen Petersburg'da kâtiplikten) affını istirham etti ve özel hayata dönmesine izin verildi; o da kendini tamamen sanata, resme ve özellikle de kendisinin de yakın geçmişte katıldığı Afeş Araplarıyla bir çatışmayı temsil eden bir savaş tablosuna verdi. Günün birinde, yürüyüşten döndüğünde saray görevlilerinin atölyesini basmış olduğunu ve bu büyük muharebe sahnesini aldıkları gibi kendisini de padişah huzuruna götürmek üzere beklediklerini görmüş. Korku içinde titreyerek saraya gitmiş, zira bu celbin ölüm mü, sürgün mü, mânâsına geldiğini anlamamış. Sultan Abdülaziz'i tuvalini hayranlıkla seyrederken bulmuş; kendisine de tablonun karşılığı olarak pırlantalı bir enfiye kutusuyla sefirlerin teşrifatçılığı görevi verilmiş.

Bu kadarının tesadüf olamayacağını düşünüyoruz: Öyle görünüyor ki Osman Hamdi gerçekten de Bağdat'tan döner dönmez — yani 1871 yılı içinde — oradaki tecrübelerine dayanarak bir muharebe sahnesini tuvale dökmüş, bu tuval de saray tarafından bir şekilde satın alınmıştı. Bu anlamda Osman Hamdi'nin yapmış olduğu tuvallerin arasına başka örneğini bilmediğimiz bir tarzda bir tablo daha eklemek gerekir. Bu tuvalin nasıl saray koleksiyonundan eksildiği sorusunu cevaplandırmak maalesef çok zor gözükmektedir. İleri sürülebilecek izahların arasında bir saltanattan diğerine geçişte yaşanmış olan karışıklıklar, özellikle de 1909'da II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonra Yıldız Sarayının talana yakın bir muameleye maruz kalması gibi vakaları saymak mümkünse de bu konuda maalesef hiçbir bilgiye rastlanamamıştır.

Bunların dışında Osman Hamdi'nin kayıp tablolar listesine ilave edilecek olanlar, artık çok ikincil ve muğlak kaynaklara dayandığından ancak çok temkinli bir şekilde ele alınması gerekmektedir. Bunlardan ilki ilginç olduğu kadar şaşırtıcı gelen ve Samuel Cox'un anılarında zikredilen tuvaldir:

> Resmini yapmaya çalıştığım padişahın selamlık töreni, hamdi Bey adındaki yerli bir sanatçı tarafından gayet iyi resmedilmiştir. Bu resim, hem sanata hem dine bağlılığıyla bilinen New York'lu Bay Elliott F. Shepard için yapılmıştır. Resimde padişah hazretleri, yanında emektar ve ihtiyar Namık Paşa ile Plevne kahramanı Osman Paşa olduğu halde üstü açık bir arabada görünmektedir.

Burada sözü edilen Elliott F. Shepard (1833-1893), Amerikan İç Savaşında faal bir rol oynayan ve avukat olarak ünlenen, ama asıl şöhretini meşhur Vanderbilt ailesinden Margaret Louisa Vanderbilt ile evlenmesine ve 1888'de *New York Mail and Express* gazetesini satın almasına borçlu olan, son derecede dindar ve bir o kadar da eksantrik bir karaktere sahip bir milyonerdi. Osman Hamdi'nin Sultan Abdülhamid'in selamlık resmini tuvaline aktarması şaşırtıcı olabilir; ama eğer böyle bir işe girişmiş idiyse, bu tuvalin Shepard gibi birisi tarafından satın alınması hiç de imkânsız değildi. Ne var ki bu tablonun — eğer hakikaten yapılmışsa — akıbeti konusunda en ufak bir ipucuna sahip değiliz.

Osman Hamdi'nin bugün kaybolmuş tablolarıyla ilgili bilgi veren diğer bir kaynak, hayatının büyük bir kısmını İstanbul'da geçirmiş olan İngiliz avukat ve tarihçi Sir Edwin Pears'dir (1835-1919). Pears 1873'te İstanbul'a yerleşmiş ve Osmanlı topraklarında çok seyahat etmişti. Osman Hamdi'yi 1880'de tanımış, ardından da arkeolog ve müzeci olarak kendisini her zaman takdirle takip etmiştir. Anılarındaki bir pasaj, Sultan Reşad'ın cülsusuyla bağlantılı olarak Osman Hamdi'nin resim üretimi konusunda çok önemli bazı ayrıntılar içermekteydi:

> Madem cülus meselesi konu oldu, bu törenle bağlantılı planladığı bir tabloyla ilgili eski dostum Müze-i Hümyaun müdürü Hamdi Bey'le aramızda geçen bir sohbetten bahsedebilirim. Hamdi arka arkaya yıllarca Paris Salonunda, iki sene de Londra'daki Kraliyet Akademisi sergisinde tuval teşhir etmişti. Bunlardan *Okuyan Genç Emir* isimli bir tanesi Liverpool Sanat Galerisi tarafından satın alınmıştı. Sanıyorum ki Türkiye'de Hamdi Bey'in portresini yaptığı tek adam bendim. Bundan yaklaşık üç sene evvel öldüğünde planladığı bu tablo için yapılmış

elinde birçok etüd bulunuyordu, zira söz konusu resim onun kabiliyetine gayet uygun ve herhangi bir ressam için mükemmel bir konuydu. Erken dönem Türklerinde bugün tamamen yok olmamış bir adet vardı. Padişaha kılıcı kuşandırıldığında camiden çıkarılır ve üzerinde selefinin naaşının bir bezle örtülü olarak yattığı, muhtemelen çöpten yapılmış bir yığının yanına kadar getirilirdi. Orayı geçtiğinde ise Şeyhülislam örtüyü kaldırıp cesede işaret ederek yüksek sesle "Padişah, bu solmuş şey gibi sen de bir gün solacaksın. Adil ve bağışlayıcı ol". Hamdi'ye sık ziyaretlerimde her zaman Şeyhi muhteşem kırık beyaz ekbisesiyle örtüyü kaldırırken gösteren eskislerini hep görmek isterdim.

Pears'in bu tanıklığından ne çıkarabiliriz? Osman Hamdi'nin kendinden başka kimsenin portresini yapmadığı konusunda yanıldığı kesindi — Humann örneği bu iddiayı çürütmeye yeter — fakat ortalıkta Osman Hamdi'nin fırçasından bir Pears portresi olmuş olduğunu herhalde inkâr edemeyiz. Bu portrenin bugün nerede olduğunu bilmiyorsak da, Pears'in ahfadının elimde olması ihtimali her zaman mevcuttu. Diğer tablo iddiasına gelince mesele daha karışıktır. Pears neden yalan söylesin ki? Fakat diğer taraftan da Osman Hamdi'nin Sultan Reşad'ın cülusunu resmetmek gibi bir niyeti olabileceğini düşünmek nedense pek inandırıcı gelmiyor. Üstelik anlattığı tören — bir tür ibret dersi olarak padişahı ölümlülüğüyle karşı karşıya getirmek — Osmanlı geleneğinde olmayan, uydurulmuş bir adet gibi durmaktadır. Kaldı ki Sultan Reşad'ın cülusunda selefi Abdülhamid hâlâ hayattaydı ve aslında daha Reşad kadar da yaşayacaktı... Kısacası, ateş olmayan yerden duman çıkmaz ilkesinden hareketle Pears'in söylediklerini tamamen yabana atamasak da, Osman Hamdi'nin bir tablo hazırlığı içinde olduğunu kabul etmek, ama bunun tam olarak neye benzeyeceği konusunu açık bırakmak gerekecektir. Zaten Pears'in söylediklerine göre bu tablo henüz bir tasarı aşamasında kaldığına göre izini sürmeye çalışmak sonuç vermeyecektir.

Bu kategori altında akla gelen bir tablo daha, Seza Sinanlar'ın tespit ettiği gibi Osman Hamdi'nin 1906 yılında Beyoğlu'ndaki Leduc mağazasında *Monsieur Labany Portresi* adıyla teşhir ettiği tuvaldir. Tuvalin ne olduğu konusunda herhangi bir bilgimiz olmadığı gibi Labany'nin kim olduğu meçhul olduğundan bu konuda bir şey söylemek zordur. Fakat *Stamboul* gazetesindeki bir haberden kaynaklanan bu bilgiyi yok saymak için de herhangi bir neden yoktur.

Nihayet kayıp tabloları listesini kapamak için son — ve tamamen sübjektif — bir kategori açmak mümkündür: Osman Hamdi'nin yapmış olması gereken, ya da neden yapmış olmadığı anlaşılamayan tablolar... Tamamen spekülatif nitelikteki bu başlık altında toplanabilecek tablolar çoktur: Aile içinde yapmamış olduğu portreler — annesi, babası, kardeşleri... — dost ve meslektaşlarından portresini yapmasını bekleyebileceğimiz ama portresi bulunmayanlar: Salomon Reinach, Vincent Caillard, Salih Münir Paşa...

Kaynakça. (Salon, 1866: 114), (Dubourg, 1866: 349), (Salaheddin, 1867: 142), (Salon, 1868: 148), (Salons, 1868: 2), (Brun, 1868: 230-231), (Cox, 1887: 34), (Salon, 1892: 78), (Peters, 1892-1893: 548), (*New York Times*, 25 Mart 1893), (*Stamboul*, 5 Eylül 1906), (Peters, 1910), (Peasr, 1916: 176-177, 320), (Schönitzer, 1936), (Cezar, 1971: 461), (Cezar, 1995: 363-364), (Öztürk, 2008: 176), (Sinanlar, 2008: 52), (Eldem E, 2004a: 141-145).

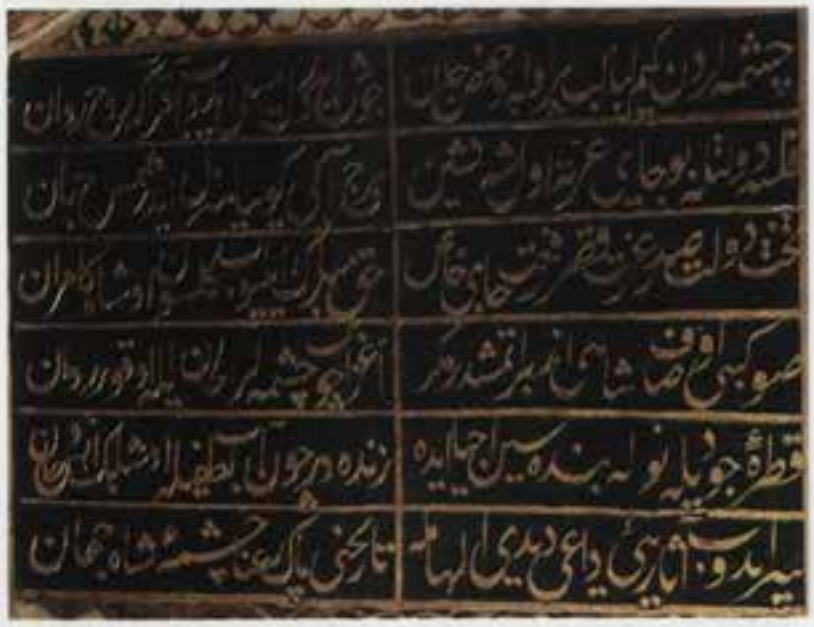
KESKİN KILIÇ. *1908 yılında Paris'te* Le tranchant du cimeterre *(Kılıcın Keskin Ucu) adıyla sergilenmiş, Türkçe ise* Seyf-i Katı *(Keskin Kılıç) olarak yayımlanmış olduğu halde bugün* Silah Taciri *adıyla bilinegelen Osman Hamdi'nin tablosu.* » **İSLAMİ ESERLER**

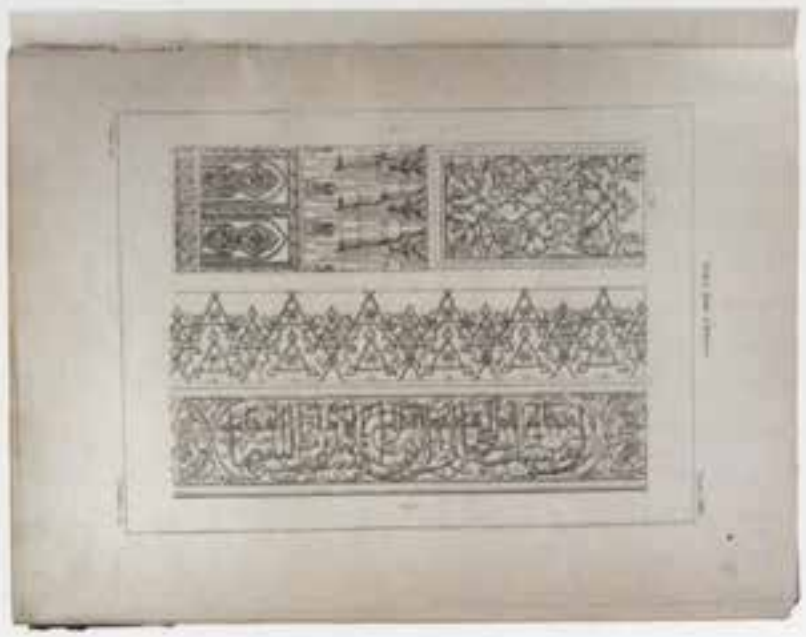
KILIÇ. *Madenden, özellikle de çelikten yapılmış uzun ve keskin bir bıçağın elle tutulacak bir kabzaya eklemlenmesinden elde edilen kesici silah.* » **İSLAMİ ESERLER**

KİTABE. *Bir binanın dış veya iç cephesinde ya da bir anıtın görünür bir yerinde çeşitli malzemelerden yapılmış ve yazı içeren sabit alan.* Osman Hamdi'nin tablolarında yazının aldığı muhtelif şekillerin biri. binaların ve mimarî mekânların bir parçası olarak ortaya çıkan kitabelerdir. Ressamın tablolarında cami ve türbe gibi dinî nitelikli binaların görüntülerini fon ve sahne olarak sıkça kullanmış olması bu durumu kaçınılmaz yapmıştır, zira Osmanlı geleneğinde dinî binaların tezyinatında kitabe çok önemli ve merkezi bir rol oynamaktadır.

Osman Hamdi'nin aynı sıklıkla kullandığı yazı levhalardan farklı olarak resmettiği kitabelerin okunurluk derecesi ve gereği genellikle düşüktür. Bunun sebebi çoğu kitabe görüntüsünün aslında bütün bir mekânı çevreleyen gayet uzun bir metnin ancak çok kısa bir parçasının verilmiş olmasıdır. Dolayısıyla birkaç kelimeden müteşekkil bir yazı levhasındaki metnin okunurluğu önemli ve bir bakıma kaçınılmaz iken, genellikle duvarlarda yer alan bordür şeklindeki kitabelerin aynı muameleyi görmediği dikkat çekicidir.

Bu durumu uzun bir örnek listesiyle teyit etmek mümkündür. 1904 tarihli meşhur *Ab-ı Hayat Çeşmesi*'nde resmin solunda yer alan ve Bahaeddin Nakşıbendi'yi anan kısa yazı levhasının metni gayet açık bir şekilde okunurken, Tavuslu Çeşme adıyla bilinen içerlek çeşmenin talik hatlı uzun kitabesi sadece bir izlenim dferecesinde bırakılmıştır. Bu listeye eklenmesi gereken en önemli kitabe grubu ise ressamın birçok tablosunda yer alan Bursa'daki Yeşil Camiin sağ ve sol mahfillerinin muhtelif yerlerinde bulunan ve çoğu Kuran ayetlerinden oluşan uzun çinili yazı bordürleridir. *Kuran Okuyan Hoca* tablosunda en net örneğinin görüldüğü bu kitabelerin içeriğini burada sıralamanın hiçbir mânâsı ve faydası olmayacaktır, zira tablolarda yer aldıkları şekilleriyle okunurluktan temsildeğerleriyle öne çık-





Osman Hamdi'nin kitabeye iki uç yaklaşımı: *Ab-ı Hayat Çeşmesi*'nde (1904) okunmaz bir izlenime dönüşen çeşme kitabesiyle bu kitabenin aslı; *Kuran Okuyan Hoca*'da (t.y.) ayrıntılı kitabe görüntüsüyle bunun muhtemel kaynağı olan *Usul-ı Mimari-i Osmani*'deki rölövesi.

maktadırlar. Burada vurgulanması gereken ilginç nokta sadece aynı mekânın çok değişik sahnelerde kullanılmasının doğurduğu karmaşık durumdur. Gerçekten de Yeşil Camiin meşhur mahfilleri gerçekte olduğu gibi dinî bir mekân olarak kullanılmışsa da — *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890), *Kuran Okuyan Hoca* (t.y.)... — aynı mekânı harem olarak nitelendirilebilecek özel mekân olarak da kullandığından — *İki Müzisyen Kız* (1880), *Saçlarını Taratan Kız* (1881, 1882), *Müzisyen Kızlar* (1882) — dinî içerikli kitabelerin varlığı ister istemez bir çelişki potansiyeli taşımıştır. İlginç olan, Osman Hamdi'nin bu çelişkiyi farklı şekillerde çözmüş olmasıdır. *İki Müzisyen Kız*'da bordürün sadece iç tarafını alarak yazı kısmını bilinçli bir şekilde tuval dışında bırakırken, *Saçlarını Taratan Kız*'da bordürün tamamını süse çevirmiştir. Ancak *Müzisyen Kızlar*'da belli belirsiz de olsa bordürün kitabe kısmını da tutmuş, dolayısıyla da fiilen müzisyen kadınları bir cami ortamında saz çalar vaziyette resmetmiştir.

Yeşil Cami'deki durumun çok benzeri, hatta daha da net şekli Yeşil Türbe için de geçerlidir. Bu mekânda Çelebi Sultan Mehmed'in sandukasının başında dua eden veya duran erkek veya kadın figürlerini defalarca resmetmiş olan Osman Hamdi, türbenin içinde, sandukanın oturduğu bazanın çevresinde ya da sabdukanın üzerindeki örtüde yer alan ayet temelli yazıları fotografik bir dakiklik resmetmiş, ama o derecede de bu yazılar bir tür dekora dönüşmüşlerdir. *Çocuklar Türbesinde Derviş* temalı tuvallerde de aynı mantıkla duvarda kitabe parçaları ve sanduk üzerinde yazılı örtü gibi unsurları tezyinatın bir parçası olarak kullanılmıştır. Aynı kategoriye *yaradılış* tablosunda yer alan abidevi mihrabı da sokmak mümkündür: Buradaki detay da fotografik bir kalitede verilmiş, ama kitabenin okunması amaçlanmamıştır.

Metninin kısalığı ve belirginliği sayesinde yukarıdaki örneklerden farklı olarak çok daha okunur olan kitabe örnekleri de Osman Hamdi'nin tuvallerinin bazılarında mevcuttur. Bunların başında herhalde *Kaplumbağalı Adam*'ın her iki vesiyonunu (1906 ve 1907) saymak gerekir. Her iki tuvalde de pencerenin üstündeki sivri kemerli alınlıkta ise شِفاء القُلوُب لِقاء المَحبُوب (Şifa'al-kulûb lika'al Mahbub), yani "Kalplerin şifası, Sevgiliyle (Hz. Muhammed) buluşmaktır" yazısı yer almaktadır. Burada söz konusu gerçek mânâda bir okunurluktan çok, kendi içinde tutarlı ve tek bir panoya sınırlı kalmış olan bir yazının daha belirgin bir hal almasıdır. Aynı durum, *Kavuklu Genç* (1879) isimli tuvalde kapının üzerinde çok belirgin bir şekilde suran besmeleli kitabe için de söz konusudur. Bu kategoriye bir de *Okuyan Genç Emir* serisinin tuvallerini de eklemek gerekir. Bu kompozisyonun bilinen her üç örneğinde de sedire uzanmış kitap/Kuran okuyan kişinin arkasındaki duvarda kabartma Kûfi harflerden oluşan bir bordürde بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَمَا تَوْفِيقِي إِلاَّ بِاللَّهِ (bismi'llahi'r-rahmani'r-rahim ve mâ tevfikî illâ billah), yani besmeleye eklemlenen "benim başarım ancak Allah iledir" (Hûd 11:88) ibaresi yer almaktadır. Özellikle taş kabartma hâlinde resmetmeyi sevdiğini bildiğimiz Kûfi hattını — *Müzisyen Kızlar* (1882) veya *Cami Kapısı* (1881, 1887) tuvallerinde de olduğu gibi — hem mimarî bütünlükle plastik bir şekilde — neredeyse bir rölyef gibi — kaynaşmasından, hem de grafik özelliklerinden dolayı cazip bulduğu anlaşılıyor. Zaten kendi adını "Hamdi" veya "Osman Hamdi" olarak eklemek için bu hatla yazılmış bordürleri kullanmış olması da bu tercihi somutlaştıran bir olgudur.

Kısacası, Osman Hamdi'nin kitabeye olan merakı her şeyden önce estetik kaygılardan kaynaklanan bir olguydu; bu anlamda kitabede ne yazılı olduğundan çok, resmedilen mekânın mimarî bir parçası olup olmadığı önemliydi. Zaten genellikle

kendi bağlamından kopuk, bir mekânı çevreleyen bir bordürün ancak bir kısmını aldığında mânâ pek tabii olarak şekle rahatlükla kurban edilebiliyordu. Üstelik, çoğu Osmanlı gibi, hatta belki birçoğundan daha fazla olarak, Osman Hamdi'nin Arapçaya hakimiyetinin bu tür metinleri mânâlı bir şekilde kullanmasına izin verecek derecede olduğu şüphelidir. Bu anlamda, Osman Hamdi'nin bu yazı türüne yaklaşımı Gérôme gibi ressamlarınkinden özde çok fazla ayrılmıyordu; ikisi arasındaki başlıca fark ilkinin hiç okuyamadığı yazıları tamamen resim gibi kopyalamaya çalışması, diğerinin ise harflerini bildiği ama mânâsına hakim olmadığı — ve dolayısıyla mimarî rölöveler veya fotoğraflardan yararlanarak oluşturduğu — metin parçaları olarak dizmesidir. Batı seyircisine hitap etmek konusundaki mecburiyetini ve maharetini bildiğimiz Osman Hamdi için kitabeler, esas itibarıyla tuvallerinde vermek istediği gerçeklik hissine katkıda bulunan muhtelif önemli bir sembolik ögedir.

KİTAP. *Kendi içinde tutarlı bir metni içeren sayfaların ciltlenmiş hâli.*

Osman Hamdi'nin tuvallerinde yazı ve okuma temasının ifade bulduğu en önemli unsurların arasında pek tabii olarak kitabı saymak gerekir. Kitabın kitabe veya hat levhası gibi diğer yazı şekillerinden en önemli farkı, dekoratif ve dolayısıyla okunmaktan çok görülmek üzerine kurulu bir algılamayla gerçekten okunmak için, hatta neredeyse okunmaktan başka bir amacı olamayan bir algılama arasındaki ayırımdır. Bu anlamda vurgulanması gereken en mühim noktalardan biri, Osman Hamdi'nin tuvallerinde kitabın ortaya konuşunun hemen hemen istisnasız okuma fiiliyle birlikte olduğudur. Okunmayan — yani kapalı ve rafta veya herhangi başka bir yerde duran — kitapların temsil edildiği tuvallerin bile bir yerinde bir kitabın okunuyor olması bu durumu göstermeye yeterlidir.

Bu açıdan, kitabın okunmak/okunmamak gibi bir ayırım üzerinden ele alınmasından çok, hep okunduğunu kabul etmek, dolayısıyla niteliği üzerinden bir ayırıma gitmek daha faydalı olacaktır. Resmedilen kitapların niteliğini ya da kimliğini tespit etmek için üç yola başvurmak mümkündür. Bunların ilki ve en kesin olanı, kitabın adının üzerinde yer almasıdır; ikincisi kitabın üzerinde herhangi bir isim veya metin okunamasa bile görüntüsünden hareketle ne olduğunun ya da ne olabileceğinin tespit edilmesidir; üçüncüsü ise kitabın görüntüsünden çok, resmedildiği bağlamdan çıkarsama yoluyla niteliğinin tehmin edilmesidir. Şunu da belirtmek gerekir ki şimdiye kadar izlenen yol daha çok üçüncüsü olmuş, ama bu konuda pek sağlam bir yönteme başvurulmadığından bazen şüpheyle karşılanması gereken sonuçlara varılmıştır.

Anlaşılır nedenlerle Osman Hamdi'nin resimlerinde yer alan kitapların arasında ilk akla gelen ve muhtemelen de en çok temsil edilen kitap Kuran'dır. Hiçbir tabloda Kuran adıyla zikredilmiyorsa da, birçoğunda görünen kitabın Kuran olduğunu görüntüsünden tespit etmek mümkündür: Hattı, ayetleri ayıran yaldızlı süsleri, sure adlarını içeren süslü çerçeveler gibi birçok mizanpaj detayından hareketle görünürlük kazan Kuran'a birçok tuvalde rastlamak mümkün: *Okuyan Genç Emir*'in bütün versiyonları, *Ilahiyatçı*'nın her iki versiyonu ve *Yaradılış* bunların en bariz örnekleridir. Ancak bu derece ayrıntı verilmeyip de konumu ve bağlamı sayesinde Kuran olma ihtimali çok yüksek olan kitap temsilleri de az değildir. Bunların başında rahlede yer alan kitapları saymak gerekir. Özellikle de rahle dua eden bir kişiyle bağlantılı olarak ya da dinî niteliği çok baskın olan bir mekânda temsil edildiğinde üzerindeki kitabın Kuran olma ihtimali ciddi bir şekilde artmaktadır. Bu anlamda, Yeşil Türbe'nin içinde sahnelenmiş ve Çelebi Sultan Mehmed'in sandukasının önünde ya da başında bir rahle üzerinde, bazen de dua etmekte olan bir kişinin önünde temsil edilen kitabın Kuran olduğuna hükmetmek herhalde yanlış olmayacaktır. Ancak rahlede gözüken her kitabın Kuran olduğunu söylemek de mümkün değildir. Bunun en iyi örneği *Kuran Okuyan Kız* adıyla bilinen 1880 tarihli tuvaldir: Bu tabloda rahle önünde diz çökmüş bir şekilde gösterilen genç kadının önündeki kitabın sağ sayfasının bazı ayrıntılarına bakıldığında bu kitabın Kuran olamayacağı anlaşılmaktadır. Kullanılan talik hattı, sayfa başına düşen dört satırlık yazı düzeni Kuran formatına hiç uymadığı gibi, sayfanın ikinci satırında okunabilen kelime meseleyi kısmen açıklamaktadır. Okunan "Hamdi" kelimesi ressamın pek sevdiği gizli imza adetinin bir örneğini daha oluşturmakta, ama aynı zamanda da kitabın Kuran olmasını imkânsız kılmaktadır. Tabii buradaki mesele

Muhtelif kitap sahneleri: Sahaf tezgâhında (*Cami Kapısı*), rahlede (*Kuran Okuyan Hoca*), rafta (*İlahiyatçı*).

aslında daha da çetrefillidir. Kitabın Kuran formatına uymuyor olması Osman Hamdi'nin gene de bir Kuran resmetmek istemiş olmasına tam olarak mani değildir. Genellikle Batılı — ve dolayısıyla Arap harflerini okumaktan aciz — bir seyirci kitlesini düşünerek resim yapan bir sanatçı olarak, rahle ile kadın duruşunun Kuran imasını vermek için yeterli olduğunu, dolayısıyla da kitabın açık sayfasıyla istediği gibi "oynayabileceğini" düşünmüş olabilir.

Rahle dışında Kuran'ın açık bir şekilde gösterilmeden bağlamdan dolayı ima edildiği örneklerin başında elde tutularak okunan kitap görüntüsünü saymak gerekir. *Mekkî Okuyucu* (1881), *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890), *Konuşan Hocalar* (t.y.), ya da *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904) gibi tuvallerin ortak noktası, hepsinde dinî kimliği belirgin olan bir kişi ayakta durmakta ve elindeki bir kitaptan ya yüksek sesle başkalarına hitaben, ya da kendi kendine okumaktadır. Bu tuvallerde okunan kitabın niteliğini kendi görüntüsünden çıkarmak mümkün değildir, ama sahnelenen hâliyle içeriğinin dinî olduğu, büyük bir ihtimalle de en temel dinî metin, yani Kuran olduğu kesin gibidir. Aynı şeyi aslında kapalı duran ve okunmayan ama genel bağlamdan dolayı kutsallık kazanan kitaplar için de söylemek mümkündür: *Bursa'da Yeşil Cami'de*, *Konuşan Hocalar*'da ve *Tespih Çeken Mümin*'de kucakta ya da kuşakta taşınan meşin kaplı kitapların dinî nitelikte, muhtemelen de Kuran oldukları konusunda pek şüpheye mahal yoktur.

Muhtelif kitap sahneleri: Sedirde (*Okuyan Genç Emir*), elde (*Ab-ı Hayat Çeşmesi*).

Bütün bu bilgilerin ışığında, zaten resimlerinde yarattığı Şark imajını ağırlıklı olarak dinî — yani İslami — referanslardan besleyen Osman Hamdi'nin Kuran'a bu denli başat bir yer ayırmasına şaşırmamak gerekir. Mekânın hep cami veya türbe, kişinin genellikle hoca veya derviş olduğu sahnelerde okunan ve sunulan kitabın baskın bir şekilde Kuran olmasına şaşmamak gerekir. Şaşırtıcı olan, Kuran'ın varlığından çok, bazı sahnelerde okunuş şeklinde gözlemlenen ilginçbazı ayrıntılardır. Örnek vermek gerekirse, Kuran'ın *İlahiyatçı* tuvallerinde Hristiyan geleneğindeki Aziz Hieronymus'a (Saint-Gérôme) genellikle atfedilen düşünceli bir ifadeyle, ya da tam aksine *Okuyan Genç Emir* serisindeki gibi neredeyse resimli bir dergi karıştırır gibi keyifli ve rahat bir pozda okunması, diğer tuvallerde daha "olağan" okuma şekilleriyle çelişen görüntülerdir. Buna bir de bu okuma işinin kadınlar tarafından, üstelik bazen de gayet alaframga giyimli kadınlar tarafından yapılmasının yarattığı çelişkiyi de eklemek gerekir. Bu "değişik" Kuran okuma şekillerine ne mânâ verilmesi gerektiği zor ve ucu açık bir sorudur. Burada dine ve geleneğe karşı bir tutum mu görmek gerekir? Ya da bazılarının iddia ettikleri gibi İslam dinini donmuş kalıplarından kurtarmak, daha insancıl bir hale getirmek ve bir bakıma reformcu bir söylem oluşturmak yönünde bir gayret mi görmek gerekir? Genel meylimiz Osman Hamdi'nin tuvallerini ressamın hedeflediği kitlenin muhtemel algılayışı üzerinden anlamaya çalışmak olduğundan, burada Müslüman bir kesime reform fikrini aşılamak ya da teklif etmek gibi bir niyetten çok, Müslüman olmayan bir seyirci kitlesine gerçekçilik iddia edebilen, ama aynı zamanda da olumlu ve Batı kültürüyle uyumlu bir görüntü sunabilen bir kompozisyon arayışının belirleyici olduğu fikrindeyiz. Somut bir örnek vermek gerekirse, Fausto Zonaro gibi bir ressam Üsküdar'daki Rıfai dervişlerinin zikir esnasındaki hallerini tuvale aktararak Batı'ya ürkütücü ve farklı bir din görüntüsü vermeye çalışırken, Osman Hamdi tam aksine sakin ve aşina bir imaj yaratmaya çalışmaktadır. Bu açıdan esas itibarıyla oryantalist kalıpların içinde kaldığı söylenebilse de gene de oryantalizmin en başkalaştırıcı klişelerinden kaçındığını ve dolayısıyla olumsuz bir imaj yaratmamaya itina gösterdiği göze çarpmaktadır.

Tabii üzerinde durulması gereken bir özel durum, Kuran'ın veya parçalarının yere konmuş ya da atılmış olarak gösterildiği *İlahiyatçı* ve *Yaradılış* tuvalleridir. *İlahiyatçı*'daki durum gayet hafif sayılabilecek niteliktedir. Hocanın rahlede duran Kuran'ından başka ikinci bir nüsha yerde, rahleye dayalı durmaktadır; altından da rahledeki Kuran'ın boyutlarına uygun, dolayısıyla da ondan kopmuş olduğu hissini uyandıran birkaç sayfa durmaktadır. Her ne kadar Kuran'ın yere konması dinen caiz olmayan bir hareket olarak görülse de, bu örnekte olayın dindarlığı pek şüphe götürmeyen ve zaten o anda huşu içine Kuran okuyan birinin kontrolünde gelişmiş olması her türlü dinsizlik imasını büyük ölçüde izale etmektedir.

Ancak *Yaradılış*'ta durum çok farklıdır. Burada merkezi kadın figürü Kuran'ın yeri olarak belirlenen rahleyi işgal ettiği gibi, çoğu Kuran formatında olan çok sayıdaki kitap yere, ayaklarının altına konmuş değil, atılmış durumdadır. Kimisi kapalı, kimisi açık, bazıları parçalanmış olan bu kitapların bu durumuna *İlahiyatçı*'daki gibi masumane bir izah bulmak imkânsız görünmektedir. Neresinden bakılırsa bakılsın *Yaradılış*, Osman Hamdi'nin bütün eserleri arasında bariz ve açık bir şekilde alegorik bir boyut taşıyan tek tuvaldir. Pekiyi bu alegori nedir? Tablonun adından, daha önce tahmin olarak söylenen şeyin, yani kadının hamile olduğu kesinleşmektedir. Kızı Leyla'nın 1902'de

Nimet adında bir çocuğu olduğunu bildiğimizden bu kadının sanıldığı gibi karısı değil, kızı olduğunu düşünmek gerekir. Alegorinin anneliği ve hayat vermeyi yücelten bir boyutu olduğu kesin gibidir. Bu durumda bir tür pagan ilahesi gibi tapılacak konuma getirilen — mihrab metaforu — bu kadının ayaklarının altındaki kitapların dini, geleneği, inancı temsil ettiğini, dolayısıyla da kadının hayat verme gücünün ve sırrının dinin kitaplardaki tecessümünden ve ifadesinden daha ulvi bir şey olduğunu söylemeye çalışıyor olması en akla yakın ihtimaldir. Bunu tam olarak bir din karşıtlığından çok, bir tür tabiatçı bir yaklaşımla hayatın gizeminin din kitaplarında anlatılanlardan daha gerçek, daha yüce olduğu türünden bir yorum olarak görmek herhalde gerçekçi olacaktır. İşin en garip tarafı ise, bu tuvalin sergilendiği Londra'da bu şekilde yorumlanmamış olması. Gerçekten de 1902'deki birkaç eleştiri tuvalin şaşırtıcı ve sarsıcı olduğunu söylemekle beraber, bu özelliğini kadının genel bir şuhluğuna, elbisesinin rengine atfetmiş, yere dağılmış kitapları ise sadece "Arap" ya da "Fars" kitapları olarak nitelendirmiş, ama herhangi bir dinî unsur olarak almamışlardı...

Kuran dışındaki kitaplara gelince, bunların tanımı tek bir unsura, Osmanlı geleneğibe göre kenarlarında yer alan isimlerine bağlı kalmaktadır. Osmanlı geleneğinde yazma nüshalar genellikle — Osman Hamdi'nin birçok tablosunda görüldüğü gibi — yatay olarak üst üste yığılarak muhafaza edildiğinden kitapların ismi bugün olduğu gibi sırta yazılmak yerine beyaz sayfaların oluşturduğu iç kenarın üzerine yazılmaktaydı. Osman Hamdi'nin bu yöntemle tanımladığı birçok kitap mevcuttur. Bunların birkaçı "sahte"dir, yani kitap adı yerine kendi adını taşımakta ve dolayısıyla gizli imza vazifesi yapmaktadır. Fakat bunun dışında net bir şekilde seçilebilen şu kitaplar muhtelif tablolarda yer almaktadır (Tabloda yer almayan kelime ve isimler köşeli paranteze alınmıştır): [Hafız-ı Şirazi], *Divan-ı Hafız* (*Okuyan Genç Emir*, 1905), [Mevlana Celaleddin Rumi], *Mesnevi-i Şerif* (*Okuyan Genç Emir*, 1905); [Ahmed bin Muhammed e'n-Nisaburi el-Meydani], *Sami fi'l-Esami* (*Okuyan Genç Emir*, 1905); Kâtip Çelebi [hangi eseri olduğu belirtilmeden] (*Mütalaa*, 1893); Ebu İshak, *İlhak/el-Hakk* (?) (*İlahiyatçı*, 1902); [Ebu Tahir Mecdeddin Muhammed ibni Yakub el-Firuzabadi], *Kamus[ü'l-Muhit ve'l-Kabusü'l-Vasit li-ma Zeheb min Kalami'l-Arab]* (*Okuyan Genç Emir*, 1878?; *İlahiyatçı*, 1902); [Mehmed] Hafid [bin Âşir Efendi, *E'd-Dürerü'l-Müntehabatü'l-Mensure fi Islahi'l-]Galatat[i'l-Meşhure]*.

Dikkat çekici olan nokta, Osman Hamdi'nin kitap kullanımının ağırlıklı olarak dinî çerçeve içinde, ve daha genel olarak da o kendine has zamansız geçmişinde yer almasıdır. Kitapların hiçbiri çağdaş değildir ve tek bir matbu eser resmedilmemiştir. Kitabın, ya da daha doğrusu basılı metnin modern ve çağdaş anlamda kullanıldığı tek örnek, kuzeni Tevfik'in 1899 yılında yapmış olduğu portresinde okurken gösterdiği *L'Aurore* gazetesidir. Dolayısıyla, Osman Hamdi'nin kendine has olan oryantalist kurgusunda kitap gayet belirgin bir şekilde Şarkın İslami ve neredeyse zaman içinde donmuş kimliğini perçinlemek için kullandığı bir aksesuar niteliğindedir. Kuran dışında kalan ve isimleri belirtilen kitaplar da aslında rastgele seçilmiş, herhangi bir mesajı desteklemekten çok "gerçek" bir İslami/Osmanlı hava vermek için kullanılmış olan birer obje niteliğinde önem kazanmaktadır.

Yaradılış'ta yere atılmış kitaplar ve bunların arasında Kuran örneği.

Kaynakça. (Royal Academy, 1903c: 379, 383), (Academy Notes, 1903: 15).

KİTSCH. *Kalitesiz, zevksiz ve genellikle fazlaca süslü olup orta ve alt sınıfların beğenip seçkinlerin burun kıvırıp alay ettikleri ürün ve objeler.* » **POPÜLER KÜLTÜR**

KONUŞAN HOCALAR. Cami Önünde Konuşan Hocalar *adıyla da bilinen ve Karaman Hatuniye Medresesi revakının altında Kuran okuyup konuşan hocaları temsil eden Osman Hamdi'nin tablosu.* » **HOCALAR**

KOPYA. *Var olan bir obje veya eserinin ona dayanarak ve mümkün olduğu kadar aynısına yaklaşmak amacıyla yapılan benzeri.*

Osman Hamdi'nin başka ressamlardan kopya yaptığına dair elimizde pek bir bilgi bulunmamaktadır. Oysa bilinen bir şey-dir ki özellikle akademik resmin çok baskın olduğu dönemler-de resim eğitiminin önemli bir unsuru "klasik" diye nitelenen ustaların eserlerinin kopyalanmasından geçerdi. Bu anlamda Osman Hamdi'nin de, formel bir eğitim almış olmasa bile Paris yıllarında kopyalar yapmış olacağı kuvvetle muhtemeldir. Zaten babasına 22 Mayıs 1868 tarihinde yazmış olduğu bir mektubunda, İstanbul'a dönememek ve Avrupa'da, tercihen de Paris'te kalmak içi dil döktüğü bir zamanda, hayatını nasıl kazanacağını anlatırken şöyle demektedir:

> O aralar da yaşamak için Tanrı sevgisiyle çeşme suyu yetmeyeceğine göre daimi üyesi olduğum ressam dayanışma cemiyetinin bana sipariş edeceği tablo kopyalarını yaparak geçinirim. Nihayet! Resimden hayatımı kazanacağım günler geldi. Onlara selam olsun.

Somut olarak elimizde bu yönde pek bir şey yoktur. Paris yıllarına ait olup 17, 25 ve 26 Kasım 1866 tarihlerini taşıyan dört adet kurşun kalem etüdün kenarındaki "Lippi'den" ibaresinden bunların Lippi soyadını taşıyan üç Rönesans ressamından birinden kopyalandığını tahmin etsek de, bu konuda daha somut herhangi bir bağlantı kurmak mümkün olmamıştır. Bu dört

Osman Hamdi, *Lippi'den*, 17 Kasım 1867. Kâğıt üzerine kurşun kalem, 43,5 x 28 cm. Esma ve Reha Arar koleksiyonu.

Osman Hamdi, *Lippi'den*, 26 Kasım 1867. Kâğıt üzerine kurşun kalem, 43 x 26,9 cm. Esma ve Reha Arar koleksiyonu.

Osman Hamdi, *Çeşme Başında*, 1880'ler. Tuval üzerine yağlıboya, 30 x 39 cm.

Eugène Fromentin, *Çeşme Başında Araplar*, t.y. Tuval üzerine yağlıboya, 18 x 34. Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, env. 13/305.

etüdden birinin *İstanbul'da Yahudi Hokkabaz* tuvali için kullanılmış olması ayrıca ilginçtir.

Bunun dışında çok somut bir şekilde kopyalanmış olduğunu gördüğümüz tek eser, Osman Hamdi'nin *Çeşme Başında* isimli tuvalidir. Bu tuval, Milli Saraylar resim koleksiyonunda bulunan ve Eugène Fromentin'e (1820-1876) atfedilen imzasız ve tarihsiz tuvalin tam ve sadık bir kopyasıdır. Bu tuvali Osman Hamdi'nin neden, nerede ve nasıl kopyalamış olduğu konusunda en ufak bir fikrimiz olmamakla birlikte bu kadar bariz ve bildiğimiz kadarıyla tek kalmış kopyanın vurgulanmayı hakettiğini düşünmekteyiz. Ne var ki bu tuvalle ilgili ikinci bir izah ihtimali üzerinde de durmak gerekebilir. Fromentin'e atfedilmesinde bir hata olduğunu, dolayısıyla bunun Osman Hamdi'nin benzer ama imzalı diğer tuvalinin ikinci bir versiyonu olduğunu düşünmek de mümkündür. Eğer öyleyse, bu tuvalin

sarayın tablo envanterinde yer alıp bugün kayıp gözüken *Bir Çeşme Yanında Bir Adam* tablosu olması ihtimal dahlindedir.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Hamdi'den Edhem Paşa'ya, Paris, 22 Mayıs 1868), (Cezar ve Edgü, 1986: 12-15), (Taşdelen ve Baytar, 2006: 124), (Eldem E, 2010d).

KORUMACILIK. *Özellikle ekonomik mânâda kullanılan ama kültür varlıları için de geçerli olan, bir ülkeye ait olan mal veya ürünlerin yurtdışına gitmemesini öngören zihniyet ve uygulamalar.*
» ASAR-I ATİKA NİZAMNAMESİ

KÖLELİK. *Bazı insanların özgürlüklerinin ellerinden alınıp herhangi bir mal gibi alınıp satılarak barınma ve beslenme dışında herhangi bir karşılık olmadan çalıştırılmalarını öngören toplumsal ve hukuki sistem.*
Babası Edhem Paşa'ya Bağdat'tan 27 Nisan 1870 tarihinde yazdığı bir mektubunda Osman Hamdi şu satırları yazıyordu:

> Sevgili ailem ve başka birkaç aile haricinde, kıymetli pederim, etrafınıza bir göz atın! Ailelerde ne görüyorsunuz? Kokuşmuşluk, ahlaksızlık, kavga, boşanma, Kölelik onları talan ediyor, odalıklar maneviyatlarını bozuyor. Kadın kocasına itaat etmiyor, koca karısını saymıyor. Koca kendi alemindeyken, karısda kendi yolunda. Hiçbir zaman elele vermediler. Hiçbir zaman bir aile teşkil etmediler. Çocuklar ihmal ediliyor. Anne onları hiçbir zaman düşünmemiş, Kendini hâlâ taşınır mal sanan kölelerin elinde bu zavallı yavrular mânâsız bir hayat sürüyorlar.

Osman Hamdi'nin bu ilerici sözlerine şaşırmamak gerektiği gibi bu konudaki samimiyetine de inanmak gerekir. Ama kendi hayatına, ailesine ve özellikle de sanatına daha yakından bakıldığında buradaki kesin sözlerinin aslında biraz daha esneklikle ele alınması gerektiğini görmek mümkündür.

Herşeyden önce, kölelik ve yozluk konusunda tenzih ettiği ailesi, daha doğrusu babasının hanesi ya da kapı halkı içinde birçok köle olduğu nüfus kayıtlarından ortaya çıkmaktadır. Edhem Paşa'nın Bersina, Mevhibe, Asar, Ferisehim, Lalernik, Kâmi, Mısdan, Kablin, Zehnifer ve Sabit adında yoplam on cariyesi olduğu anlaşılmaktadır. Bunların hepsi Osmanlı geleneğindeki bütün köleler gibi "binti Abdullah", yani "Abdullah kızı" olarak kayıtlıdı. Gayet tipik olarak Ruscuk doğumlu olan Lalernik Kalfa dışında hepsi gayet muğlak bir şekilde Kafkasya doğumluydular ve sadece üçünün doğum tarihi biliniyordu. Kısacası, o dönemdeki hemen hemen her üst sınıf Osmanlı ailesi gibi Edhem Paşa'nın ailesi köle alan ve kullanan bir aileydi. Bu köleliliğin kendine göre insancıl olabileceğini kabul etmekle birlikte, bu gerçeğin bilnmesi önemlidir.

Ona mukabil Osman Hamdi'nin kendi ailesi içinde kölelikten istifade etmiş olduğuna dair herhangi bir işaret olmadığı gibi, bunun pek muhtemel olmadığını düşünmek herhalde doğru olacaktır. Gerçi babasının 1893'teki ve ardından annesinin 1903'teki ölümlerinin hane halkı içinde mevcut olan kölelerin çocuklara — ki o zaman dört kardeşten bir tek Osman Hamdi ile Halil hayattaydılar — intikaliyle sonuçlanmış olması mümkündür.

Osman Hamdi'nin kendisinin köleliğe en çok yaklaştığı durum, Rudolf Lindau'a aktardığı hikâyelerin birinde Reyhan adında küçük bir zenci çocuğu zalim amcasının pençesinden satın alarak kurtardığı andır. Gerçi buradaki amaç köle edinmek değil de çocuğu kurtarmak olduğu, sonradan da çocuğu evlat edinip kendi çocuğu gibi yetiştirdiği düşünülürse buna kölelik demek herhalde haksızlık olur. Zaten söz konusu hikâyenin gerçekle ne kadar ilişkisi olduğunun şüpheli olduğunu da unutmamak gerekir.

Osman Hamdi'nin sanatına gelince, babasına yazarken bu kadar yerdiği hatta lanetlediği köleliği resmetmekte pek bir sakınca görmediği dikkat çekicidir. Gerçi resmettiği kölelik, Batılı oryantalistlerin, özellikle de Gérôme gibi sanatçıların kullandıkları kölelik temasından çok farklıdır. Gérôme'un pazarda çıplak alınıp satılan, ya da — gene çıplak — hamamlarda ve havuzlarda oynaşan cariyelerinden farklı olarak Osman Hamdi'nin köleleri sakin ve evcil ortamlarda hizmet eden, dinlenen ya da eğlendiren kadınlardır. *Kahve Ocağı* (1879), *Haremden* (1880), *İki Müzisyen Kız* (1880), *Müzisyen Kızlar* (1882), *Kahve Getiren Kız* (1882), *İftardan Sonra* (1886) gibi tuvallerde görünen figürler, giyimli, sakin, rahat gözükseler de eninde sonunda köle statüsünde olan ya da en iyi ihtimalle çokeşlilik sistemi içinde yer alan kadınlardır. Kısacası Osman Hamdi'nin oryantalizmi uzunca bir müddet — yaklaşık 1879 ile 1886 arasında — Batı oryantalizminin en sevdiği temalardan biri olan köleliğin bir "yumuşak" versiyonunu kullanmış, ama ondan sonra da dinî temalara dayalı bir oryantalizme doğru kaymıştır.

KÖPEK. *Köpekgiller ailesine ait, insan tarafından ehlileştirilmiş etobur memeli hayvan.*
Osman Hamdi Bey'in eserlerinde köpek temsillerine pek az rastlanmaktadır. Zaten çoğunlukla Doğunun iç mekânlarını, özellikle de türbe veya cami gibi dinî mekânların içini sahne olarak kullandığı düşünülürse, köpek görülmemesine şaşmamak gerekir. Ancak köpek görüntüleri içeren tabloları az da olsa, bu unsurun Oryantalist gelenekteki kullanımıyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Bilindiği gibi köpekler, 19. yüzyıl Doğu görüntüsünün, özellikle de köpeklerinin çokluğuyla ün salmış olan İstanbul'un vazgeçilmez bir ayrıntısıydı. Osman Hamdi'nin de köpek içeren tuvallerinin hepsi — *Gezintide Kadınlar* (1887), *Cami Kapısı Önünde* (1891), *Cami Önünde Arzuhalci* — çağdaş bir Doğuya ait dış mekânları temsil etmektedir; oysa hayali de olsa geçmişin sokak görüntülerini canlandıran tuvallerinde bu unsura hiç yer verilmemektedir. Her üç tablo-

Cami Kapısı'ndaki köpekler, 1891.

Cami Önünde Arzuhalci'nin köpekleri, t.y.

Gezintide Kadınlar tuvalindeki köpekler

daki köpekler gayet tipik bir şekilde sahipsiz sokak köpekleri olarak gösterilmiştir.

Kaynakça. (Schick, 2010).

KURUÇEŞME. *İstanbul Boğazı'nın Rumeli sahilinde Ortaköy ile Arnavutköy arasında yer alan köy ve etrafında sıralanan muhtelif yalıların oluşturduğu sahil şeridi.*

Osman Hamdi'nin İstanbul'da 1870'lerde oturduğu Haydar-paşa'daki evi hariç tutulursa hayatının büyük kısmını Boğaziçi'nde Kuruçeşme'deki yalısında, geri kalanını ise Gebze'ye yakın Eskihisar köyündeki köşkünde geçirmiştir. Kuruçeşme'deki yalıyı Osman Hamdi'yi tanımış olan herkes kısaca zikrediyorsa da bu evi en ayrıntılı şekilde anlatan Theodore Bent'tir. Bent'in Osman Hamdi'yle yıldızı hiçbir zaman barışmadıysa da\ aşağıdaki anlatımı büyük ölçüde güvenilir görülmektedir:

> Beyefendi hazretlerinin Boğaziçi'nde Kuruçeşme'deki evi ve atölyesini ziyaret etmek çok hoş bir tecrübedir. Arabayla gittiğiniz takdirde kötü yoldan dolayı çok fazla sallanırsınız, ama bunun karşılığında da bu nehir gibi deniz yolunun sahilleri boyunca sıralanan etkileyici sarayların arka kapılarını görebilirsiniz: Muhteşem girişiyle Dolmabahçe, bir de şanssız hükümdar Abdülaziz'in vaktiyle birkaç fakir evin bulunduğu yerde kendine yaptırdığı ama hayatı boyunca yaşamış olduğu evinden kovulduğu zaman ölen yaşlı kadının hortlağını gördüğünü sandığından sadece bir gecesini geçirdiği muazzam saray...

Hamdi'nin evi, tabiri caizse "çok Fransız bir hâli olan" olağan bir Şark evidir. Boğaziçi'ndeki çoğu ev gibi ahşap ve taşan saçaklıdır. Siyah ve beyaz çakılla döşenmiş rütubetli bir girişten sonra merdiven çıkıp kendinizi üst sınıf Türk evlerinin hepsinde görülen ve sağlı sollu erkeklerin ve kadınların kısmına açılan geniş bir kabul odasında buluyorsunuz. Orada harem mevcutsa da Madame Hamdi tarafından Paris tarzında bir salona dönüştürülmüş ve hiç bir tereddüt olmadan oraya yönlendiriliyorsunuz. Selamlık ise kabul odasının diğer tarafında, ama Hamdi orayı atölyesi yapmış, ve karısı oarada da kendi dairesinde olduğu kadar rahat edebiliyor. Pencerelerden her türlü teknenin doldurduğu hareketli suları ve karşı yakadaki Anadolu sahillerini görebiliyorsunuz; her sanatçıya ilham verebilecek bu manzarayla Hamdi Bey hazretleri çok gurur duyuyor. Odaların duvarları nefis bir sanat eserleri karışımıyla süslenmiş — Rodos çinileri, Şark işlemeleri, çiniler, ve seçilmiş Tanagra heykelcikleriyle Yunan sanatının başka hazineleriyle dolu raflar. Kısacası Hamdi Bey hazretleri, karmakarışık obje toplayan bir koleksiyoncunun kalbini mutlulukla dolduran herşeyi topluyor ve muhakkak ki kendi koleksiyonlarını oluşturmakta avantajlara sahip.

Hamdi içeri girip sizi mükemmel bir Parisli terbiyesiyle karşılıyor, ardından da karısı ona katılır. Kendisi belirgin bir güzelliğin izlerini taşıyan zarif bir kadın, elbisesinde biraz *négligée* (bakımsız) duran ve doğrusu biraz fazlaca pudralanmış. Bir de zavallı kadının üzüntü verici bir şekilde solgun ve şaşkın bir hâli var; insan ona baktığında Marie Hamdi, hayatta olağandışı bir adım atıp sonradan bunun bir hata olduğunu anlamış kadınlardan biri olduğunu hissediyor. Her ne kadar evinde tam bir Fransız kadını gibi davranıyor ve istediği gibi hem erkekler hem kadınlar kısmında dolaşıyor, atölyede kendine bir çay hazırlayıp bir sigara yakıyorsa da, evden çıktığı anda bir Türk kadını olmak zorunda kalıyor. Yüzünü yaşmakla örtmeden sokağa hiçbir zaman çıkmaya cesaret edemiyor. Kocasıyla hiçbir zaman beraber çıkamıyor, Türk ırkından başkla erkeklerle konuşmuyor ve haremlerde görüşmek zorunda kaldığı Türk kadınlarının mânâsızlığından canının fevkalade sıkıldığını söylüyor. On yaşında Leyla ve dört yaşında Edhem adında iki küçük çocuğu var, ve güzel küçük kızının gelecekteki kaderini merakla bekliyor, zira gözlerinin önünde selefinin kızının durumu var: Hamdi'nin daha yeni bir Türkle evlendirdiği ve harem hayatını bir tür hayat boyu hapis cezası gibi yaşayacak olan parlak, hayat dolu bir kız. Hamdi'ye bakıp da hem görünümü, hem mevkii itibarıyla ne olduğunu

Kuruçeşme sahilinde yalılar, yakl. 1900. En sağda, "Kurena Ârif Bey kullarının", onun solunda "Müze-i Hümayunları müdiri Hamdi Bey kullarının", onun da solunda "Şeyhülislam Efendi dailerinin sahilhaneleri".

düşündüğünüzde , iki Fransız hanımın üzerinde kendi dinlerini ve ülkelerini terk edecek ve hareme girecek kadar etkisi olmuş olması gerçekten hayret vericidir. Hamdi'nin üzerinde hakimiyet kurduğu diğer kadın ise kayınvalidesidir. Kendisi, yaşlandıklarında muhteşem boyutlara varan tipik Fransız kadınlarından; genellikle yukarıda tutulup yabancılara gösterilmiyor.

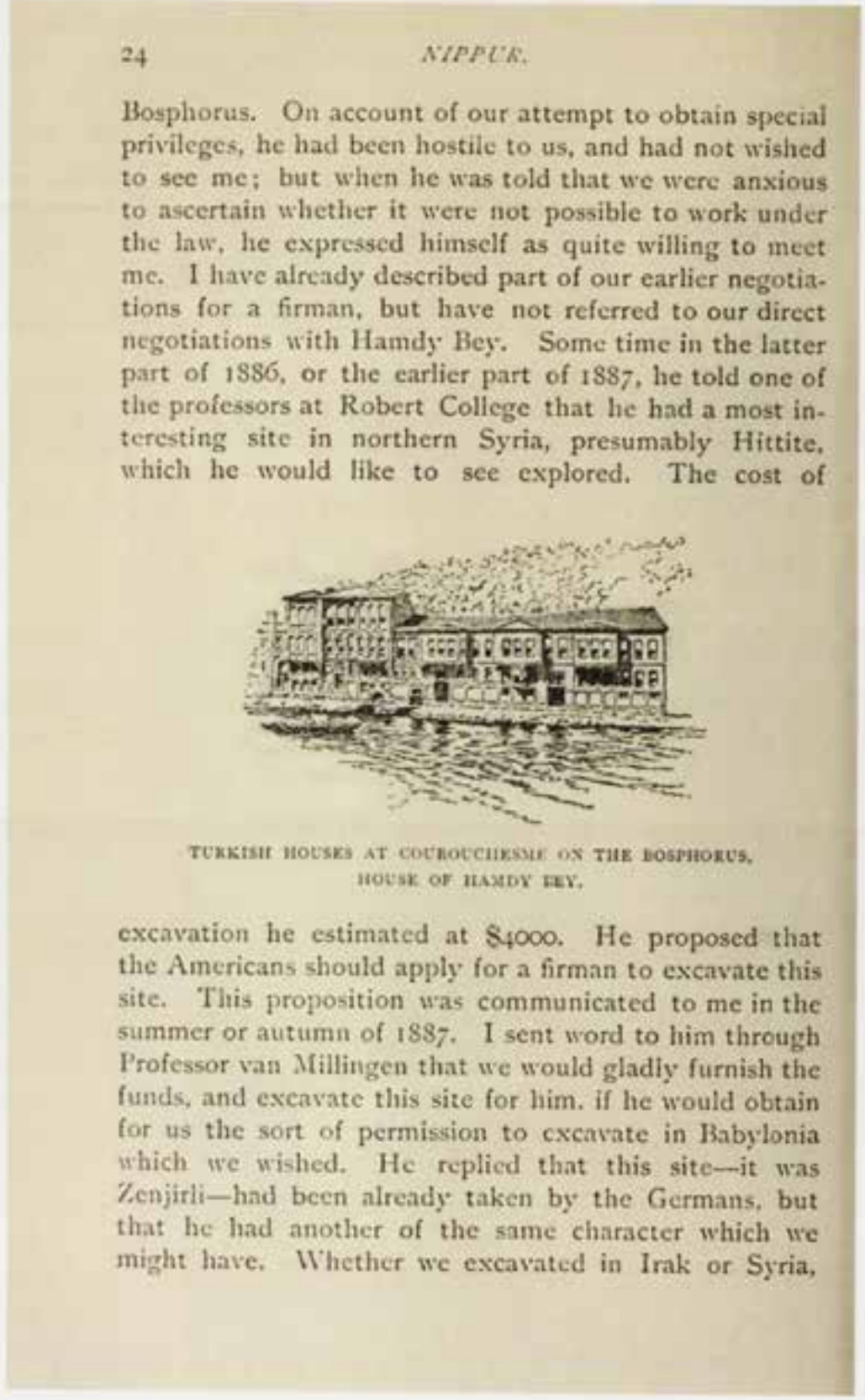
Size kahve ve sigara ikram edilir; size atölyesi ve son bitirdiği tabloyla şu an şövalede yer alanı gösterilir; evdeki çok sayıdaki antikalar karşısında hayranlık sergilersiniz; bir de size arkadaki bahçe müsveddesi gösterilebilir, zira Boğaz'daki evlerde adet olduğu üzere, Hamdi Bey hazretlerinin bir bahçıvanı değil de, aile sofrasına balık sağlayan, kışın karı, yazın da çöpleri evin önünden süpüren ve denize olan bağlılığından efendisinin diplomasiye tahammül edemediği kadar bahçeye tahammül edemeyen bir balıkçısı bulunuyor. Nihayet Hamdi'nin kendisi size ön kapıya kadar eşlik eder ve kapı kapanıp da onu ziyaret etmekteki nezaketinizin kendisine verdiği zevkten dolayı sonsuz teşekkürleri hâlâ yankılanırken, beyefendi hazretlerinin gidişinizden duyduğu rahatlamayı ifade eden yüzündeki sırıtışını gözünüzün önüne getirirsiniz, ardından da edepsiz Rumlarla ve vapur biletlerini emniyet için papuçlarında saklayıp hayattaki tek amaçları çirkin yüzlerini dünyadan gizlemekmiş gibi gelen siyah Habeş kadınlarıyla debelenip yarı yıkık Arnavutların köyünün içinden vapurunuza yetişmeye çalışırsınız.

Bent'in "siyah ve beyaz çakıl" diye geçiştirdiğini bir Bizantinist olan Aitchison özellikle beğenmiş ve tarihi bir boyuta bağlamıştı:

> Mozaikin farklı renklerdeki küçük çakıl taşlarıyla döşenmiş yer ve yollardan kaynaklanmış olabileceği düşünülüyor ve bu tür mosaikler bugün gayet faydalı şekillerde kullanılabilmektedir. Müze-i Hümayun'un müdürü ve muhteşem Sayda lahitlerinin kâşifi Hamdi bey'in Pera'nın ötesinde, Boğaziçi'nde bir evi bulunuyor; bu evin bahçe yolları açık sarı-kahve çakıl taşlarının üzerine siyah çakıl taşlarıyla yapılmış çiçek motifleriyle süslüydü ki gerçekten çok ilginç ve hoş görünüyordu.

Osman Hamdi'nin Kuruçeşme'deki yalısını anlatan bir diğer kişi, Rudolf Lindau idi:

> Bu evi Boğaz'dan ayıran yaklaşık on ayak genişliğinde taş döşeli bir rıhtım bulunuyor; böylece doğrudan evin girişinin önüne Boğaz'da kullanılan o yassı ve dar kayıklarla yanaşmak mümkün. Evin arka tarafında caddeye kadar çalılar, güzel çiçekler ve bakımlı ağaçlarla dolu bir bahçe uzanıyor.
>
> Denize bakan odalardan yunusların oynaştığı, hızlı ve hareketli uçuşlarından dolayı "gezgin ruhlar" diye bilinen kalabalık deniz kuşları sürülerinin denizi sıyırarak uçuştukları Boğaz'ın güzelliğinden istifade etmek mümkün. Karşıda, hafif kavisli tepelerin oluşturduğu ve bir aralar orada kaleler bulunduğundan Kuleli adıyla anılan Anadolu yakasının bir kısmı görülüyor. Bugün bütün bu manzara yosun, çalılar ve ağaçlarla kaplı. Bu ev, sakin, kucaklayıcı ve gürültüden uzak mutlu olmayı isteyen ve bilenler için bir sığınak gibi. Bu evin sakin odalarından birinde



24 NIPPUR.

Bosphorus. On account of our attempt to obtain special privileges, he had been hostile to us, and had not wished to see me; but when he was told that we were anxious to ascertain whether it were not possible to work under the law, he expressed himself as quite willing to meet me. I have already described part of our earlier negotiations for a firman, but have not referred to our direct negotiations with Hamdy Bey. Some time in the latter part of 1886, or the earlier part of 1887, he told one of the professors at Robert College that he had a most interesting site in northern Syria, presumably Hittite, which he would like to see explored. The cost of

TURKISH HOUSES AT COUROUCHESME ON THE BOSPHORUS, HOUSE OF HAMDY BEY.

excavation he estimated at $4000. He proposed that the Americans should apply for a firman to excavate this site. This proposition was communicated to me in the summer or autumn of 1887. I sent word to him through Professor van Millingen that we would gladly furnish the funds, and excavate this site for him, if he would obtain for us the sort of permission to excavate in Babylonia which we wished. He replied that this site—it was Zenjirli—had been already taken by the Germans, but that he had another of the same character which we might have. Whether we excavated in Irak or Syria,

"Boğaz'da Kuruçeşme'de Türk evleri. Hamdi Bey'in evi," John Punnet Peters, *Nippur or Explorations and Adventures on the Euphrates. The Narrative of the University of Pennsylvania Expedition to Babylonia in the Years 1888-1890*, New York-Londra, 1897, c. I, s. 24. Dikkat edilirse, burada Osman Hamdi'nin yalısı olarak gösterilen bina, bir önceki fotoğrafta en solda yer alan binadır; dolayısıyla ya fotoğraftaki ibarenin, ya da bu çizimdekinin yanlış olduğuna hükmetmek gerekir. Fotoğrafın doğru olduğunu, bu çizimin ise muhtemelen Osman Hamdi'nin değil de babası Edhem Paşa'nın yalısını gösterdiğini düşünmek mümkündür.

dostumla buluşup hikâyelerini zevkle dinlemeyi adet edindim; işte bu hikâyeleri anlatanın ağzından hatırlayabildiğim kadarıyla aktarmaya çalışacağım.

Tek tük yakalanan bu tür yorumların dışında maalesef Osman Hamdi'nin Kuruçeşme'deki yalısının doğru dürüst bir tasvirini bulmak mümkün olamamıştır. Bu konudaki en iyi görsel belge, Kuruçeşme sahilinde üç yalıyı yanyana gösteren bir fotoğraftır. Sağda kurenadan Arif Bey, solda ise Şeyhülislam Mehmed Cemaleddin Efendi'nin yalıları arasında "Müze-i Hümayunları müdiri Hamdi Bey kullarının [...] sahilhaneleri" görünmektedir.

Jonh Punnett Peters ile Osman Hamdi Kuruçeşme'deki yalının bahçesinde, yakl. 1890. Pennsylvania Üniversitesi Müzesi arşivi.

Ortasında bir kayıkhane bulunan yüksekçe bir temel katının üzerinde yükselen iki katlı yalının ortadaki üç pencerenin bulunduğu kısmı cumba gibi Boğaz'a doğru hafifçe uzuyordu.

Bu belgeye ilaveten, John Punnett Peters'ın Kuruçeşme'ye ait iki görüntüsünü zikretmek gerekir. Bunların biri Nippur kazıları hakkındaki kitabında yayımlanmış olan küçük bir desendir. Altında "Kuruçeşme'de Hamdi Bey'in evi" ibaresinin yer aldığı bu resimde, yukarıda bashsedilen fotoğraftaki Osman Hamdi yalısı değil, en solda yer alan diğer bina yer almaktadır. Osman Hamdi ile Edhem Paşa'nın yalılarının burada karıştırılmış olabileceği akla gelmektedir. Peters'ın diğer görüntüsü ise, Osman Hamdi ile birlikte Kuruçeşme'deki yalının bahçesinde çektirmiş olduğu bir fotoğraftır. Bahçe hakkında epey iyi bir fikir verse de bu fotoğrafın maalesef yalının kendisi hakkında pek bir ipucu vermediğini kabul etmek gerekir.

Osman Hamdi 22 Ocak 1889'da Osmanlı Bankası'ndan almış olduğu 1.500 liralık bir avansa teminat oluşturmak üzere Kuruçeşme'deki yalısını ipotek ettirmiş, tapusunu bankaya teslim etmişti. Bu tapu kendisine ancak 28 Ekim 1903'te iade edildiğine göre, borcunun o tarihe kadar sürüncemede kaldığını anlamak gerekir.

Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'nın da Kuruçeşme'de bir yalısı bulunmaktaydı. Edhem Paşa bu yalıyı Nisan 1883 civarında Dahiliye Nazırı iken 1882 yılının sonlarında vefat etmiş olan Serkurena Çürüksulu Mahmud Hamdi Paşa'nın varislerinden satın almıştı. Ancak bu yalının da Edhem Paşa'nın ölümünden iki sene kadar sonra, Ağustos 1895'te, sultanlara tahsis edilmek üzere Maliye Nezareti tarafından satın alınmasına karar verilmişti. Bir müddet sonra da bu satış gerçekleştirilerek yalı Mediha Sultan'a tahsis edilmişti. Burada kısa bir müddet oturan Mediha Sultan Baltalimanı'na taşındığında yalı boş kalmış, ancak Meşrutiyet'ten sonra Naciye Sultan'la evlenerek damad-ı şehriyari unvanı kazanan Enver Paşa'ya verilmiştir.

Kaynakça. (Bent, 1888a: 727-728), (Aitchison, 1892-1893: 346), (Lindau, 1896: 1-2).

KUŞ. *İki ayaklı, genellikle ön uzuvları kanada dönüşmüş, sıcak kanlı, omurgalı ve yumurtayla üreyen hayvanlara verilen genel ad.*

Osman Hamdi'nin eserlerinde kuşlar önemli bir yer tutmamakla beraber, bazı sahnelerin bir tür otomatik mütemmimi olduklarından dolayı ilginç bir özellik sergilemektedir. Gerçekten de tuvallerinde yer alan kuşların hepsinin güvercin olmaları ve sadece cami önünde gösterilmeleri, köpeklerdekine benzer bir durumla, yani güvercinin bir tür "kartpostal" İstanbul'unun tipik bir unsurunu oluşturmasıyla karşı karşıya olduğunuzu göstermektedir. Bunun en iyi örnekleri, her ikisi de çağdaş — yani mazide gömülü olmayan — bir cami önü sahnesini canlandıran benzer iki tuvalde bulunmaktadır: *Cami Önünde Feraceli Kadınlar* (1881) ve *Cami Kapısı* (1891). Her iki tuvalde de güvercinler sol alt köşedeki basamaklarda beslenip dolaşırken, bir de kapının eyvanının üst kısmındaki kirişin

Cami Kapısı Önünde Feraceli Kadınlar'da güvercin grupları, 1881.

Sultan Ahmed Camii Önünde Kadınlar'da güvercinler, t.y.

Cami Kapısı'nda güvercin grupları, 1891.

üzerine tünemiş ve etrafında uçuşurken gösterilmişlerdir. Tarihsiz de olsa 1880'lerin sonu ya da 1890'ların başına tarihlendirilebilen *Sultan Ahmed Camii Kapısı Önünde Kadınlar* tuvalinde de ön planda yerdeki kırıntıları yiyen güvercinler aynı kategoriye girmektedir. Osman Hamdi'nin bu kuraldan hafifçe ayrılıp güvercinleri "tarihi" bir bağlamda tasvir ettiği tek örnek, 1887 tarihli *Camiden Çıkan Sultan* tuvaliyle bunun tarihsiz ve bitmemiş versiyonudur. Bu tuvallerde on sekizinci yüzyıl civarında bir dönemde aynı cami kapısı gösterilmekte ve birkaç güvercine yer verilmektedir.

KÜRT. *İran'ın Batısı, Irak ve Suriye'nin Kuzeyi, Anadolu'nun Doğusunda yaşayan ve Hint-Avrupa grubuna dahil olan Kürtçe dilini konuşan halka verilen ad.*

Bugün Erzurum vilayetinde yaşayan Ermeniler ile Kürtlerin karakter, kabiliyet ve hayat tarzları açısından çarpıcı bir tezat algılanmakta ve bu durum Ermenilerle Avrupalılar arasında ortak bir kök bulunması ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Bir taraftan yumuşak huylu Ermeniler kendi ülkelerinde olduğu kadar kazanç sevgisinin göçe zorladığı dünyanın her yerinde genellikle kendilerini ticarete, zanaate, edebiyata ya da bilime adar, ya da eğitimsizse hamallık gibi aynı derecede sakin bir mesleğe yönelir, her zaman kanunlara riayet eder ve daha çok büyük

Osman Hamdi, Bazikili Kürt, 15 Nisan 1869. Kâğıt üzerine kara kalem, özel koleksiyon. Bağdat'a giderken yolda çizilmiş bir portre.

şehirlerde yaşamayı tercih ederken, Kürtler tam aksine, her ne kadar yarı göçebe olmalarından dolayı göçebe milletlerin bütün faziletlerine tabii bir şekilde sahip olmaları gerekirse de, aslında bu faziletlerden sadece birini gösterirler: Misafirperverliği. Bunun dışında ise ruhlarında göçer sürülerin bütün yağmacı içgüdülerini taşırlar. Üstelik esas itibarıyla savaşçılar; ama hiçbir disiplin hissi olmadan. Mütemadi bir şekilde devlete karşı başkaldırmışlar, hiçbir zaman da hükmedilmemişler. Bugün hâlâ muntazama aralıklarla köylüleri haraca tutuyor, hatta bazen de şehirlere kadar saldırabiliyorlar. Kolluk kuvvetleri genellikle onları cezalandırabiliyor; ama yaptıklarına önceden mani olmayı başaramıyorlar. Yanıbaşlarında kendileri gibi çadırda ve sürülerinin içinde yaşayan Türkmenler ülkenin diğer halklarına karşı ne kadar vekar ve dürüstlük gösteriyorlarsa, Kürtler ise hırsız, yalancı ve vahşi olarak zayıflara zulmedip meşru idareye karşı isyan etmeye daima hazırdırlar.

Gerçi Kürtler zekâlarını en canlı hislere, en mükemmel faziletlere kadar yükseltmekten aciz değiller! Doğuya hükmeden bazı kişiliklerin sadece en büyükleri değil en erdemlileri de bu ırktan çıkmıştır. Gerek Avrupa'da, gerek Asya'da efsanevi bir şöhrete sahip olup kendisiyle mücadele etmeye layık olan tek düşmanı olan Arslan Yürekli Rişar'ı iyiliğinin ve alicenaplığının yükü altında ezen Selahattin de Kürttü.

Osman Hamdi'nin Victor-Marie de Launay ile birlikte 1873 Viyana Dünya Sergisi için hazırlamış oldukları *Elbise-i Osmaniye* başlıklı kıyafet albümünde "Erzurum Vilayeti" başlığı altında yer alan bu yorum, bugün rahatsız edici derecede karikatürel, hatta ırkçı bile gözükse dönemin zihniyetini yansıtması bakımında ilginç ve manidardır. Buradaki klişeleri özellikle ilginç kılan, iki seviyeli bir oryantalizme dayanıyor olmalarıdır. Bu yayın Osmanlı Devleti tarafından tanıtım amaçlı hazırlanmış olduğu düşünülürse, pek tabii ki buradaki söylemin merkezi idarenin taşraya ve özellikle de taşradaki göçebe ve kontrolü güç olan topluluklara bakışını yansıttığını söylemek mümkündür. Fakat bunun daha derininde yatan ve genel olarak bütün Doğulu toplulukları — Türkler de dahil olmak üzere — muhtemel bir tehdit olarak algılayan Batılı bir oryantalizmin varlığını da göz ardı etmemek gerekir. Zaten albümün tamamında olduğu gibi, söz konusu alıntının da biri Fransız, diğeri Osmanlı olan iki yazarın hangisi tarafından kaleme alındığına karar vermek pek mümkün gözükmemektedir. Bu örtüşen ve birbirinden beslenen iki oryantalizm, neredeyse ağız birliği etmişcesine Kürt karakterini saldırgan ve güvenilmez bir kimliğe indirgemişti. Pek tabii olarak sorulması gereken soru şudur: Gerek Marie de Launay, gerek Osman Hamdi bu saptamalarını ne gibi verilere dayandırıyorlardı? Herhangi bir şekilde bölgede bulunmuş ve bu bilgileri oluşturmuş kadar incelemede bulunmuşlar mıydı? Bildiğimizi kadarıyla ne marie de Launay, ne de Osman Hamdi bu tür bir antropolojik ve etnografik çalışma yapmış değillerdi. "Arap" ve "Bedevi" maddelerinde gördüğümüz gibi Osman Hamdi'nin Bağdat'taki ikameti esnasında yerel halkla ilgili bazı tespitleri ve ilk elden temasları olmuş idiyse de, Bağdat vilayetiyle ilgili *Elbise-i Osmaniye*'ye aktarılan bilgilerin büyük bir kısmı dönemin seyahat ve etnografya literatüründen alınmıştı. Osman Hamdi'nin tecrübesi çok daha kısıtlı olan Kürtlerle ilgili benzer bir yöntemin takip edilmiş olması daha da muhtemel gözükmektedir. Kısacası, buradaki "ses"in gerçek mânâda ve tamamen Osman Hamdi veya Marie de Launay'ye ait olduğunu söylemek çok zor gözükmektedir.

Elbise-i Osmaniye'nin en garip tarafı, bir taraftan bu tür özcü tahlillere girişirken, diğer taraftan Osmanlı İmparatorluğu'nun etnik ve dinî çeşitliliğini vurgulamak, bunu da hem cazip hem egzotik bir olgu olarak sunmak istenmesiydi. Bu anlamda Kürt kıyafetleri özellikle önemli bir rol oynamaktaydı, zira göster-

Soldan sağa: "Diyarbekirli Hristiyan", "Diyarbekirli İslam" ve "Palulu Kürd". Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, böl. 3, lev. XXI. Palulu Kürd, elinde Osman Hamdi'nin kıyafetini tamamlayacak ve iki tablosunda da aksesuar olarak kullanılacak olan kalkanı tutmaktadır.

Soldan sağa: "Palulu Kürd Kadını", "Diyarbekirli İslam Kadını" ve "Diyarbekirli Hristiyan Kadını". Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, böl. 3, lev. XXII.

Soldan sağa: "Diyarbekirli Çoban", "Mardinli Kürd" ve "Cizreli Kürd". Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, böl. 3, lev. XXIII. Mardinli Kürdün kıyafeti, Osman Hamdi'nin Viyana'da çektirmiş olduğu meşhur fotoğraftaki kıyafetinin temelini oluşturmaktadır.

Soldan sağa: "Sarid (Siird) Kadınının Hane Elbisesi", "Sarid (Siird) Kadınının Sokak Elbisesi" ve "Harputlu Kürd Kadını". Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, böl. 3, lev. XXIV. Harputlu Kürt kadınının göğsündeki gümüş üçgen süs, Osman Hamdi'nin kıyafetinde de yer almaktadır.

Elbise-i Osmaniye'deki "Mardinli Kürd" karakteriyle 1873 yılında Osman Hamdi'nin aynı kıyafetle Viyana'da çektirmiş olduğu fotoğrafın mukayesesi.

dikleri çeşitlilik, renk cümbüşü, çetrefillik gibi özelliklerin ötesinde derin bir tarihsellikle de bağlantırılabiliyorlardı. Kıyafetlerin görüntüsüyle bu etnik grubunun yoğunlaştığı bölgede 1850'lerden beri artan bir ilgiyle ortaya çıkarılan antik bulgular bir araya getirildiğinde o günün nüfusuyla uzak geçmişin medeniyetleri arasında bir bağ kurma gereği duyulmaya başlanıyordu. Kürtler böylece Medlerin veya Perslerin günümüze kadar gelmiş bir tür uzantısı ve kalıntısı olarak kurgulanabiliyorlardı. Oryantalizmin en önemli unsurlarından biri olan Doğunun zaman içinde "donmuş" gibi algılanması da böylece yerine getirilmiş oluyordu...

Elbise-i Osmaniye'de "Kürt" olarak tanımlanan birçok figür ve kıyafet bulunmaktadır. "Erzurum Vilayeti" bölümü altındaki levhaların birinde "Ahtamarlı Ermeni Rahibi"nin iki yanında "Culamerkli Kürd Piyadesi" ile "Culamerkli Kürd Süvarisi" yer almaktaydı. Keza, "Diyarbekir Vilayeti"nin ilk levhasında "Diyarbekirli Hristiyan" ile "Diyuarbekirli İslam"ın yanında yer alan figür, "Palulu Kürd" olarak tanımlanmaktadır. Bir sonraki levhada ise aynı karakterlerin kadınları sıralanmıştı.

Ancak üzerinde özellikle durmak istediğimiz levha, Diyarbekir vilayetine ait olan üçüncü levhadır. Bu levhada yer alan üç kişinin solda olanı "Diyarbeki Çobanı", sağdaki ise "Cizreli Kürd" olarak tanımlanmıştı. Fakat bizim açımızdan asıl ilginç olanı, ortada yer alan "Mardinli Kürd" figürüydü. Neden özellikle ilginç olduğuna gelince, bu sorunun cevabı gayet basittir: Osman Hamdi'nin Viyana'da çekilmiş olan Şark kıyafetli meşhur fotoğrafında giymiş olduğu kıyafet aynen *Elbise-i Osmaniye*'deki Mardinli Kürt kıyafetiydi. Söz konusu kıyafetin görüntüsüne eşlik eden uzunca yazılı tasvir ise büyük ölçüde yukarıda söylediklerimizi teyit eder nitelikteydi. Mardinli Kürt, Şarkın özünü, antik çağın günümüze kadar bozulmadan gelmiş bir tazahürünü oluşturuyordu:

> Burası Kürt topraklarının en Güney sınırıdır. Uzun zaman Pers İmparatorluğunun içinde yer almış olan antik Karduk aşiretlerinin saf Asyalı kökenleri konusunda olabilecek bütün şüpheleri tereddütsüz bir şeklide ortadan kaldırmak için Mardin civarı Kürtlerinin o denli tipik, o denli Şarki olan kıyafetine bakmak yeterlidir.
>
> Bu kıyafetten daha eski bir şey düşünmek imkânsız. Sanki Nemrud adı verilen harabelerdeki bir kabartmadan kopmuş gibi duruyor. Ufukta karlı tepeleri görünen sarp dağlara benzer şekilde alt kısmından yüksekliğinin dörtte üçüne kadar birbirinin üzerine yığılmış sayısız yemenilere sarılı, sivri ucu hafif yuvarlanan yüksek keçe kalpak, antik dönemlerin kral taçlarının gerçek hayata uyarlanmış şekli. Yemenilerin sargıları, arkeologların Nemrud abidelerinin üzerlerinde keşfettikleri kral başlıklarının alt tarafında hükümdarların gücünün mistik işareti olan boynuzları oluşturuyor. Aslında bu boynuzlar boynuz olmaktan çıkmış, zira tabiatın gerçekçiliği şiirselliklerini yok ediyor. Artık bunlara sarık deniyor; Fransızcada ise fes ve benzeri külahların etrafına sarılan adi kumaşa verilen tülbent kelimesinden türetilen *türban* adı kullanılıyor.
>
> Mardin civarındaki Kürtler üst üste iki gömlek giyiyorlar. Bunların birincisi, Medlerin ve Perslerin *braccati* olarak anılmalarını sağlayan, ayakkabılarına kadar inen dar şalvarlarının üzerine giydikleri dizlere kadar inen kısa tüniğe tam olarak tekabül ediyor. Görüldüğü gibi bu şalvarları günümüz Kürtleri hâlâ giyiyorlar. Kırmızı meşinden kalkık uçlu basit papuç ya da çizme niteliğindeki ayakkabıları da Mezopotamya'nın eski abidelerine yontulmuş figürlerinkilere tıpatıp benziyor. En eski çağlardan beri gayet iyi çizme giyen Yunanlılar, Homeros dostumuzun aktardığına göre süfli bu Pers ayakkabısını beğenmiyorlardı. Bugün durum hâlâ aynı; güzel çizmeler giyen Yunanlılarla diğer birçok Şarklı, yerli ayakkabının rahatlığı, sağlamlığı, uzun ömrü, büyük ucuzluğu ve gayet hoş haline bakmaksızın alafranga bot ve botinleri tercih ediyorlar.
>
> Zevkler tartışılmaz, der atasözü. Bu durumda Kürtlerin gömleklerine tekrar bakalım. Altta giyip dizlerin pek altına inmeyeni baklava desenli ipekten yapılmıştır; kolları ise kısadır. İkincisi ise Yunanlıların kâh Med, kâh Pers, kâh Barbar stolası diye adlandırdıkları yerlerle kadar değen uzun entaridir. Genellikle arkeologların niteliği üzerinde anlaşamadıkları hafif ve şeffaf *byssus* kumaşından yapılırdı. Kimi bu kumaşın ipekli olduğunu iddia etmiştir, kimi ise keten ya da pamuktan.
>
> Kürt gömleğine dönecek olursak, ki doğrusu da budur, Med stolası bürümcük denen pişmiş ve burulmuş ipekten yapılmaktaydı. Mardin civarında yaşayan Kürdün gömleğinde olduğu gibi, altın işlemeli ve Ailianos'un tavuskuşu tüyü benzetmesini gerektiren rengârek çizgilerle doludur. Bilginlere bakılırsa kralların stolalarına kıymetli taşlar bile işleniyordu.
>
> Birçok Kürt, kral olmasalar da gömleklerine işlenmiş binlerce küçük çiçeğin ortasını firuze, mercan ve incilerler süslüyorlar; bilginlerin yanılmadıkları muhtemeldir.
>
> Perslerde ve Medlerde stola kısa bir önlükle örtülüyordu. Mardin civarındaki Kürtler de aynı şekilde yapıyorlar. Onlar da gayet kumaşın üzerine aplike edilmiş gibi duran özgün rengârenk ipek işlemelerle süslü ince abadan kısa bir entari. Bu kıyafetin dar kolları dirseklerin üç santimetre üstünde bitiyor ve içinden antik stolanın son derecede geniş ve serbest kolları dev güngüzeli çiçekleri gibi çıkıyor. Ellerden on beş santimetre kadar daha aşağısına kadar sarksa da bu kollar yukarı doğru yapılan her harekette kolu açığa çıkarıyor ve böylece Kürtlerin eski Persler gibi sadece bileklerine değil, kollarına da taktıkları halkaları görmek mümkün olabiliyor.

Mardinli Kürt ile "Mardinli" Osman Hamdi'nin yan yana konmuş fotoğraflarına biraz daha yakından bakıldığında bazı ufak tefek ama ilginç farklar göze çarpmaktadır. Kıyafetin genel görüntüsü aynı olmakla beraber, gömlek farklı renklerde, başlık ise Osman Hamdi'de daha tepeye kadar yemenilere sarılmış gözükmektedir. Fakat asıl ilginç olan, Osman Hamdi'nin ken-

Osman Hamdi ve Yervant Osgan tarafından 1883'teki Nemrut Dağı seyahatlerinde çekilmiş ve yerli halk ile Antiochos'un mezarının kalıntılarında yer alan figürler arasında paralellik çizen fotoğraflar. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Fotoğraf Arşivi, klişe n° 11182, 11186, 11192 ve 11201.

Osman Hamdi ve Yervant Osgan tarafından 1883'teki Nemrut Dağı seyahatlerinde çekilmiş yerli halk grup fotoğrafları ve portreleri. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Fotoğraf Arşivi, klişe n° 11175, 11193, 11249 ve 11250.

di kıyafetini düzerken başka Kürt kıyafetlerinden bazı unsurları "ödünç" almış olmasıdır. Bunların en barizi, "Palu Kürdü" karakterinden alınmış olan küçük kalkandır. Metinde, "Elinde hafif, sertleştirilmiş meşinden yapılmış, dıştan yaklaşık on santimetre yüksekliğinde yaldızlı bakırla kaplı, uçları altın iplik karışmış püsküllerle biten kırmızı ipek sicimden bir tezyinatla çevrelenmiş bir kalkan tutmaktadır" ifadesiyle tarif edilen bu kalkan, *Ressam Çalışırken* (1880) ve *Keskin Kılıç* (1908) tablolarında da yer almış olan, dolayısıyla bir şekilde Osman Hamdi'nin elinde kalmış olan bir objeydi. Osman Hamdi'nin Viyana fotoğrafında kullandığı diğer "ekleme" ise, gene bir Kürt figüründen, ama bu defa "Harputlu Kürt Kadını"ndan alınmıştı. Bu kadının kıyafetinde, göğsün üzerinde yer alan gümüş işlemeli ve ince zincirlerle bağlı iki adet üçgen süsün birini kendi kıyafetine iliştirmişti. Böylece ortaya çıkan kıyafet, gerçek parçaların gerçekte bir araya gelmedikleri şekilde birleştirilmelerinden oluşan karışık bir üründü. Bir kez daha, oryantalist tutumun esası ve mantığı sergilenmiş oluyordu: Biri Palu'dan, diğeri Mardin'den, üçüncüsü ise Harput'tan alınmış olan kıyafet unsurların bir araya getirilmesi, her üçünün Kürt olmasından dolayı mümkün olabiliyordu. Başka bir deyişler, öz kimliği ortak ve değişmez payda olarak aldıktan sonra, bu tür etnik kolajlarla, her türlü "Kürt" kıyafetini "icat" etmek mümkündü. 1906 ve 1907 yıllarında iki versiyonunu yapmış olduğu *Kaplumbağalı Adam* tablosunda genellikle "derviş" olarak tanımlanan kişinin başındaki yemeni sarılı külahın Mardinli Kürdünkine belirgin bir şekilde benzediğini hatırlatmak bu anlamda manidar olabilir.

Mardinli Kürdün kıyafetinin bu uzun tarifinin diğer ilginç bir özelliği de, yukarıda belirttiğimiz gibi Batı kaynaklarında esinlenerek yazılmış olduğudur. Bu kıyafetin "tarihi" unsurları — yani Persler ve Medlere ait ortak detaylar — doğrudan doğruya Ferdinan Hoefer'in 1852 yılında yayımlamış olduğu ve Mezopotamya'nın tarihini ve tarihi topografyasını konu alan bir kitaptan apartılmıştı.

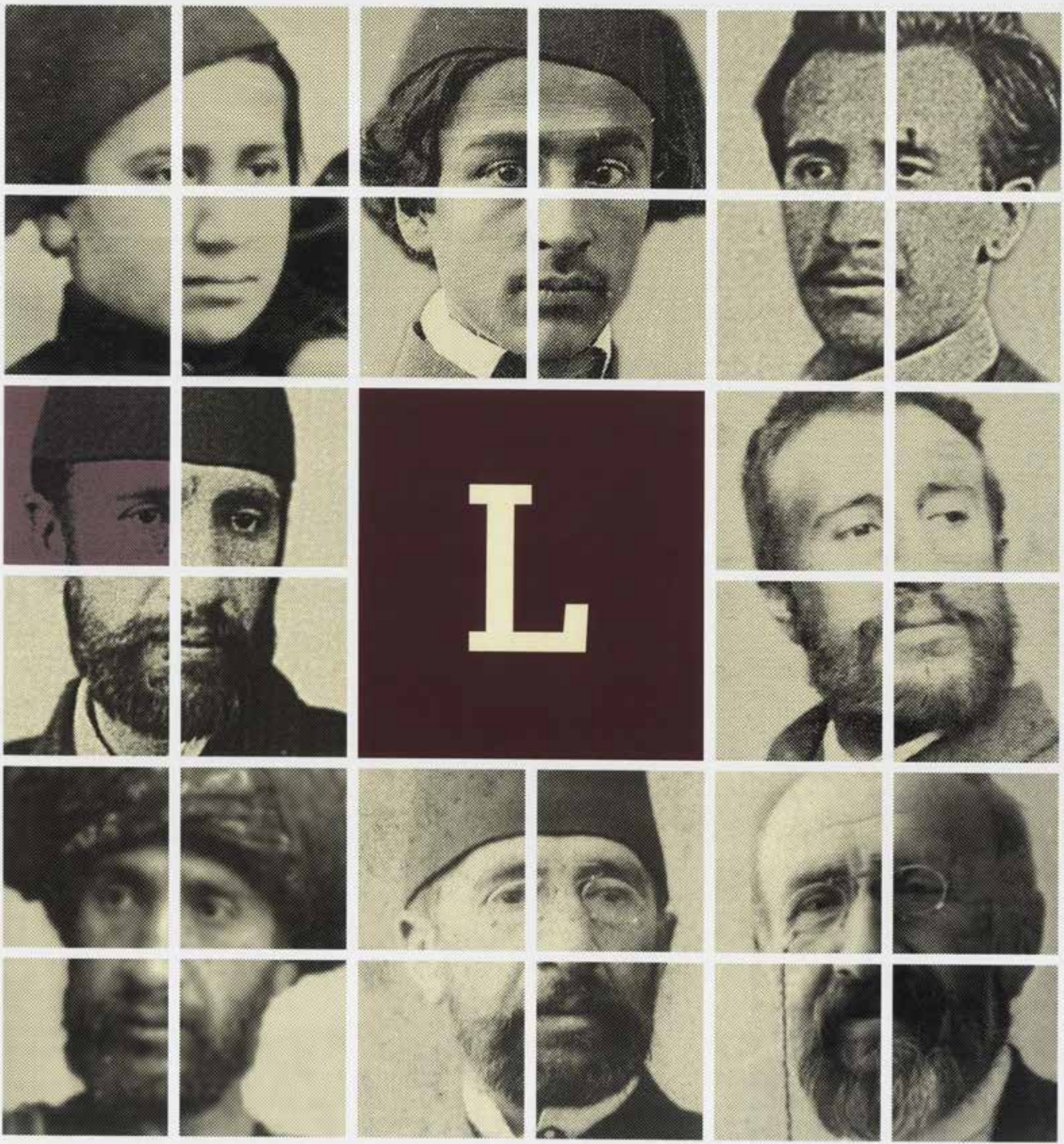
Takip eden seneler içinde Osman Hamdi'nin Kürtlerle çok daha doğrudan ve yakın ilişkileri olmuştur. 1883 yılında Yervant Osgan ile birlikte düzenlediği Nemrut Dağı seyahatinin büyük bir kısmı Kürt nüfusun yoğun olarak yaşadığı bölgelerde gerçekleştiği gibi, dağın tepesindeki arkeolojik çalışmalar, Kâhta ve civarında işe alınan Kürt işçiler tarafından gerçekleştirilmişti. İlginçtir ki 1883'te tuttukları seyahat defterinde Osman Hamdi ile Yervant Osgan, on sene önce *Elbise-i Osmaniye*'de kullanılan özcü ve karikatüral söylemden çok daha gerçekçi ve yumuşak bir tutum gözlemlenmektedir. Kürtlerin yaşantısı, kıyafeti, adetleri, lisanları konusundaki yorumlar artık çok daha sakin ve tarafsız, neredeyse oryantalizmden kurtulmuş bir etnografik incelemeye dönüşmüştür. Gerçi gene de kaçınılmaz olarak İngiliz ve Fransız kolonyal bağlamını hatırlatan anlara yok değildi. Örnek vermek gerekirse, Adıyaman'a geldiklerinde kendilerini karşılayan garnizon komutanının düzenlediği "yerli folklor gösterisi" bu durumu perçinleyecek türdendi:

> Bizi yemeğe davet eden binbaşı yirmi kadar Kürdü oynatarak şerefimize gayet ilginç bir gösteri düzenlemiş oldu. Kürtlerin bu milli oyununda adamlar iki sıra oluşturup aralarında yirmişer adım mesafe bırakarak şarkı söyleyip oynayarak birbirlerini takip ettikten sonra karşı karşıya gelip herbiri karşısındakiyle el çırpıyorlar. Sonra da aynı hareketi tersten yapıyorlar, ve böylece de devam ediyor...

Belki de bu seyahatin en ilginç özelliklerinden biri bu bağlamda özellikle önem kazanmaktadır: Osman Hamdi'yle Yervant Osgan'ın bol miktarda fotoğraf çekmiş olmaları yerel halka yaklaşımlarını bir dereceye kadar izah edebilen ilginç bir olgudur. Bu fotoğrafların bazılarında yerli ahaliden kişilere Antiochos'un mezarının anıtsal heykellerinin ve kabartmalarının yanında poz verdirmiş olmaları, hâlâ tarihin derinliklerinden o güne kadar neredeyse kesintisiz — ve gelişmesiz — bir şekilde evrilmiş bir halkın karşısında olduklarına dair inançlarını muhafaza ettiklerini, hatta bunu "belgelemek" istediklerini gösteriyorsa da, fotoğrafların çoğunda yer alan Kürtlerin *Elbise-i Osmaniye*'deki çetrefilli ve süslü kıyafetlere hiç de benzemeyen giysilerle, gayet tabii bir ortamda resmedilmiş olmaları oryantalist tutumun bir dereceye kadar hafiflediğinin bir işareti olarak alınabilir.

Kaynakça. (Hoefer, 1852: 312-317), (Hamdi ve de Launay, 1873: 212, 218-220, 227-238), (Ersoy, 2003: 194), (Eldem, 2010b: 31-34, 49-53, 56-57, 61-64, 70-73, 86, 90-93, 112, 114).

KÜTÜPHANE. *Kitapların muhafaza edildiği ve okunduğu binaya ya da bina içinde bu işlevlere ayrılmış mekâna verilen ad.* » **MÜZE-İ HÜMAYUN**



LAGİNA. *1891-1892 yıllarında Müze-i Hümayun adına Joseph Chamonard ve A. Carlier tarafından kazılmış olan Muğla'nın Yatağan ilçesinde bulunan antik Karya kenti.* » **ARKEOLOJİ**

LAUNAY, VICTOR-MARIE DE. *1823 civarında Paris'te doğmuş, ressam ve mühendis olup, tarih ve etnografi dallarında da çalışmış olan Osmanlı hizmetinde Fransız entelektüeli.*

Osmanlı Devletinin Sicilli-i Ahval kayıtlarına (memur kayıtları) göre 1238'de, yani yaklaşık 1823'te Paris'te César-Marie de Launay'nin oğlu olarak dünyaya gelen Victor-Marie de Launay, Kırım Savaşı zamanında İstanbul'a gelmiş, bir müddet sonra yeni kurulmuş olan Altıncı Daire-i Belediye'de (Galata ve Beyoğlu belediyesi) mühendis olarak çalışmaya başlamıştır. Tarihçi Léon Gautier'nin öğrencisi olmuş olduğu düşünülen de Launay, 1860'lardan itibaren Osmanlı sanatı, mimarisi ve zanaatiyle ilgilenmeye başlamıştır. 1862'de İstanbul'da düzenlenen Sergoi Umumi üzerine *Journal de Constantinople*'da yazmış, ardından da 1867'de Paris'te düzenlenen dünya sergisindeki Osmanlı bölümüne de önemli katkılarda bulunmuştur. Bir taraftan bu sergiye sanatçı olarak katılmış, *Palermo'da Rahip Devriyesi*, *Malborough'nun Şarkısı* ve *Sicilya'da Karakol* isimli üç yağlıboya tablo sergilemişti. Diğer taraftan ise İstanbul'un muhtelif kıyafet ve mesleklerini temsil eden suluboya resimlerle etnografik bir katkıda da bulunmuştu. Bunlara ilâveten de Launay, sergideki Osmanlı eserlerinin toplandığı ve komiser Salaheddin Efendi'nin adı altında yayımlanan kataloğun da hazırlanışını üstlenmişti. Bu anlamda, Osman Hamdi'nin bu sergide teşhir ettiği üç tuvalin hem eleştirel hem cesaretlendirici yorumunu de Launay'nin kaleme aldığı kesin gibidir.

De Launay'nin Osman Hamdi'yle tanışması da büyük bir ihtimalle bu vesileyle olmuştur. Takip eden senelerde aralarındaki yirmi senelik yaş farkına rağmen bu iki kişi arasında bir dostluğun oluştuğunu gözlemelemek mümkündür. Bu konuda ilk akla gelen 1873'te beraber yayına hazırladıkları *Elbise-i Osmaniye* ise de, tespit edebildiğimiz ilk işbirliği daha edebi niteliktedir. Osman Hamdi'nin 1872'de yayımladığı *Le binocle accusateur* (*Suçlayıcı Gözlük*) isimli küçük tiyatro piyesinin Marie de Launay'nin kısa bir hikâyesinden (*nouvelle*) esinlendiği belirtilmekteydi. Bundan de Launay ile Hamdi'nin o tarihten öncesine dayanan bir dostlukları olduğunu, bu durumun Bağdat yıllarında ara verilmek suretiyle 1867'ye kadar geri gittiğini çıkarsamak mümkündür. 1873'te ise yukarıda bahsi geçen ve Viyana Dünya Sergisi için hazırlanan *Elbise-i Osmaniye* albümü için ciddi bir işbirliğine girdikleri anlaşılmaktadır. Eserin iki yazarı olarak görünen bu iki kişiden de Launay'nin proje üzerinde bir "babalık hakkı" olduğunu söylemek herhalde yanlış olmaz. 1867 Paris sergisinde sadece İstanbul için ve mankenler yerine suluboyalarla yapmış olduğu küçük çaplı proje, muhtemelen 1873'tekinin esin kaynağını oluşturmuştu. Osman Hamdi ise hem "yerli", hem sanatçı ve de Launay'nin dostu, hem de kısmen dönemin Nafıa Nazırı olarak Viyana Sergisi'nin hazırlık çalışmalarından sorumlu olan Edhem Paşa'nın oğlu olduğu için bu projenin ikinci sahibi hâline gelmişti. Victor-Marie de Launay aynı sergi için ikinci bir projenin de içinde yer almıştı: Montani Efendi'yle birlikte, gene Edhem Paşa'nın himayesi altında yayına hazırlanan ve Osmanlı mimarisinin bilimsel tanıtımını amaçlayan *Usul-ı Mimari-i Osmani* isimli etkileyici cildin hazırlanmasında ve yazılmasında görev almıştı.

Hakkında çok az bilgi ve belgeye rastlanan Marie de Launay'nin portresinin ortaya çıkarılmasını fotoğraf tarihçisi ve uzmanı Bahattin Öztuncay'a borçluyuz. Öztuncay, bilinen tek portresini ortaya çıkardığı de Launay'nin — Osman Ham-

L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867 ILLUSTRÉE 133

COSTUMES DE CONSTANTINOPLE. — Dessins de M. Gerlier.

Marie de Launay'nin "İstanbul halk kıyafetleri" sergisinden dört görüntü. Soldan sağa, yukarıdan aşağı: "Mevlevi Dervişi", "Bulgar Bahçıvan", "Türk Çocuğu ve Zenciye", "Beyoğlulu Zanaatkâr". M. Gerlier'nin çiziminiyle, Marie de Launay, "III. Costumes populaires de Constantinople", *L'Exposition universelle de 1867 illustrée. Publication officielle autorisée par la commission impériale*, Paris, 1867, c. II, s. 133.

di ve Ahmed Midhat gibi — *Elbise-i Osmaniye*'de yerel kıyafet giyerek levhalara girdiğini tespit etmiştir. Bunların birinde de Launay, "Bosna Vilayeti" levhalarından birinde Bosnasaraylı bir çiftin yanında gayet tipik bir kıyafet giymiş bir "Mostarlı" olarak boy göstermektedir. Fakat en ilginci muhakkak ki "İşkodra Vilayeti" başlığı altında yer alan XIII numaralı levhadır: Burada de Launay, "İşkodra Hristiyan Papas Kıyafeti" giymiş olan bir kişinin solunda gayet mağrur bir edayla "İşkodra Hoca Kıyafeti" giymiş olarak durmaktadır...

Marie de Launay'nin saray kimyageri Charles Bonkowski'yle birlikte yazdığı ve Ahmed Ata tarafından tercüme edilerek 1298/1881'de yayımlanmış olan *Bursa ve Civarı* başlıklı bir ese-

Solda: "Bosna Vilayeti"; "Mostarlı" (de Launay), Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, böl. 1, levha XXIII. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

Sağda: "İşkodra Vilayeti"; "İşkodra Hoca Kıyafeti" (de Launay). Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, böl. 1, levha XIII. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

Victor-Marie de Launay, 1873 sonu. Pascal Sébah fotoğraf stüdyosu. Ömer M. Koç koleksiyonu.

ri de bulunmaktadır. De Launay'nin kariyerini bir dereceye kadar *Annuaire oriental* isimli rehberden takip etmek mümkündür: 1881 ve 1883'te adı Nafıa Nezareti meclis üyesi olarak geçmekteydi; 1885'te ise aynı meclisin kâtibi olarak görünmekte, aynı zamanda gazeteci olarak Üsküdar'da ikamet etmekte olduğu belirtilmekteydi. Bu tarihten sonra rehberden kaybolan de Launay'nin siciline göre 1890'da emekliye ayrılmıştır. Akıbeti hakkında henüz herhangi bir bilgimiz bulunmamaktadır.

Kaynakça. (BOA, DH.SAİDd... 6/593), (Exposition, 1867: 234-236), (Launay, 1867a), (Launay, 1867b), (Launay, 1867c), (Salaheddin, 1867), (Hamdi, 1872), (Edhem Paşa vd., 1873), (Hamdi ve de Launay, 1873), (Annuaire oriental, 1881: 37, 172), (Annuaire oriental, 1883: 49, 229), (Annuaire oriental, 1885: 55, 157), (Öztuncay, 2005: 266-271), (Trencsényi ve Kopecek, 2007: 174-180), (Eldem E, 2010b: 197-211).

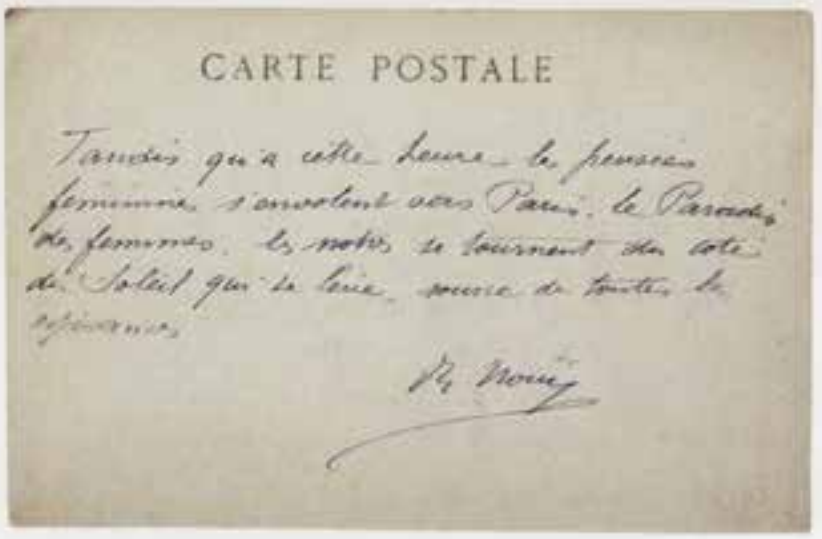
LECOMTE DU NOUŸ, JEAN-JULES-ANTOINE.

1842-1923 yılları arasında yaşamış Fransız oryantalist ressam ve heykeltraş.

Osman Hamdi'yle aynı sene Paris'te doğan Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ — babasının (Lecomte) ve annesinin (du Nouÿ) soyadlarının bileşik şekli — Charles Gleyre, Émile Signol ve Jean-Léon Gérôme'un öğrencisi olmuş, 1863'te — Osman Hamdi'den üç sene önce — Paris Salonu'nda ilk tablosu kabul edilmiş, 1872'de meşhur Roma ödülünün ikincisi olmuştu. O tarihten itibaren Fransız hükümetinden sipariş almaya başlayan ressama 1873'te Paris'teki Sainte-Trinité kilisesi için iki büyük tablo ısmarlanmıştır. 1870'lerden itibaren çeşitli vesilelerle Doğuya ve Afrika'ya seyahat eden Lecomte du Nouÿ, Fas'a, Yunanistan'a, Mısır'a, Osmanlı İmparatorluğu'na ve Romanya'ya gitmiştir. Tablolarının büyük bir kısmı bu Şark seyahatlerinden esinlenmiştir. En meşhur tuvali neredeyse ikonik bir nitelik kazanan 1888 tarihli *Beyaz Cariye*, 1876 tarihli *Saray Kapısı: Kahire Hatırası* ve 1874 tarihli *Haremağası Rüyası* gibi tuvallerdir.

Osman Hamdi'yle Lecomte du Nouÿ'nin ne zaman ve nerede tanıştıkları bilinmemektedir. Paris'te aynı senelerde bulunmuş, aynı salonlarda eserlerini sergilemiş olmaları dostluklarının da 1860'lara kadar geri gittiğini düşündürüyorsa da, çok daha geç tarihlerde, mesela Lecomte du Nouÿ'nin 1895'teki İstanbul seyahatinde tanışmış olmaları da mümkündür. Her halükârda bu dostluğun izi olarak Lecomte du Nouÿ'nin Osman Hamdi'ye 1905 ve 1906 yıllarında yolladığı ve o seneler Paris Salonu'na sokmuş olduğu tablolarının kartpostalları üzerine karaladığı birkaç söz kalmıştır. Bunların ilki 1905 Salonuna 1144 numarası altında giren 1904 tarihli *Pensées fugitives*

Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, *Pensées fugitives* (*Kaçak Düşünceler*), 1904. Kartpostal, 1905. Ressamın ithafı, yazısı ve imzasıyla. Yazarın koleksiyonu.



(*Kaçak Düşünceler*) tablosunun bir reprodüksiyonudur. Tablo, bir Fas kentini hatırlatan bir yerde terasta oturmuş hayal kuran bir kadını temsil etmektedir. Kartpostalin ön yüzünde tablosunun başlığını özne olarak alıp bir cümle kurmuştu: "*Kaçak Düşünceler* Haliç'e doğru yol alıyorlar". Muhtemelen en son 1895'te ziyaret ettiği İstanbul'a duyduğu özlemi dile getiren bu ibareden başka kartpostalın arka yüzünde biraz daha uzunca bir metin yer almaktadır:

> Şu anda kadınların bütün düşünceleri kadınların cenneti olan Paris'e doğru kanatlanırken, bizim düşüncelerimiz bütün umutları kaynağı olan güneşin doğduğu tarafa doğru yöneliyorlar.

Kadınların Batıya ve moderniteye bakışıyla ressamın kendi oryantalist düşüncesi arasındaki tezatla oynayan bu sözler, ertesi sene çok daha kısa bir mesaja yerini bırakacaktı. 1906 Salonunda 985 sıra numarasıyla yer alan *Le Proscripteur* (*Yasakçı*), Matta İncili'nden ve İsa'nın hayatından bir anı, Masumların (Çocukların) Katliamını, yani İsa'nın doğumundan az sonra onun hakkındaki kehanetten korkan Kral Hirodes'in iki yaşından küçük bütün çocukları öldürtme emrini verip bu emrin uygulanmasını konu etmektedir: Karanlık bir bodrumda sığınmış Meryem, Yusuf ve bebek İsa, kapıda beliren Hirodes'in askerlerinden gizlenmeye çalışmaktadırlar. Anlaşılır nedenlerle bu defa Lecomte du Nouÿ bu resimle Osman Hamdi'nin hayatı arasında herhangi bir bağ kurmaktansa, "Sevgili meslektaşım, dostum Hamdi Bey'e" diye bir ithafta bulunup imzalamayı tercih etmişti.

Kaynakça. (Thornton, 1994a: 128-129), (Orientalisme, 2010: 168, 181, 296-298).

Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, *Le proscripteur (Yasakçı)*. Kartpostal, 1906. Ressamın ithafı ve imzasıyla. Yazarın koleksiyonu.

LÉGION D'HONNEUR. *Fransa'ya askerî veya sivil hizmetlerinden dolayı mükâfatlandırılmak istenen kişilere verilmek üzere 1802'de Napolyon tarafından ihdas edilen nişan.* » **ONURLANDIRMA**

LEYLA [VAHİD/KERMAN]. *1880-1950 yılları arasında yaşamış olan Osman Hamdi ile ikinci karısı Marie/Naile'nin kızları.*

Osman Hamdi'nin kızı Leyla'nın çocukluğu, 1880'ler. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi'nin Marie Palyart ile olan ikinci evliliğinden olan ilk çocuğu Leyla, 1298 senesinde, yani yaklaşık olarak 1880 yılında dünyaya gelmiştir. 1898 yılına doğru eski Maliye nazırlarından Mehmed Kâni Paşa'nın (1805-1885) torunu ve hariciyeci Ahmed Rifat Paşa'nın (1844-1891) oğlu Mustafa Vahid'le (öl. 1931) evlenmiştir. Kurmay kolağasıyken askerlikten istifa eden Mustafa Vahid, Düyun-ı Umumiye İdaresi Meclisi mektupçusu olarak görev yapmakta, ardından da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde sanat tarihi hocalığı yapmıştı. Çiftin iki çocuğu olmuştur: Nimet 1 Mayıs 1902 günü dünyaya gelmiş, Şubat 2003'te vefat etmiştit; Hamdi ise 1904'te doğup 21 Ekim 1982'de hayatını kaybetmiştir.

Leyla ile ilgili akılda tutulması gereken en ilginç bilgi herhalde *Mihrap* adıyla bilinen ama asıl adı *Yaradılış* olan meşhur 1901 tarihli tuvalin modeli olmuş olmasıdır. Uzun zaman bu tuvalde

yer alan kadının Osman Hamdi'nin karısı Marie/Naile olduğu zannedilmiş, hatta hamile olabileceği konusunda iddialar öne sürülmüştü. Tablonun ilk ve son defa olarak sergilendiği Londra'da *Genèse* (*Yaradılış*) adıyla sunulmuş olduğunu bulduğumuzdan beri resimdeki kadının hamile olduğu kesinlik kazanmış, ona mukabil karısı Marie/Naile olamayacağından kızı Leyla olabileceği akla gelmiştir. Gerçekten de Leyla'nın 1 Mayıs 1902'de Nimet'i doğurduğu düşünülürse, 1901 tarihinde yapı-

Osman Hamdi, *Genç Kız Portresi/ Leyla Portresi*, 1891. Kontrplak üzerine yağlıboya, 9,5 x 8,5 cm. Özel koleksiyon.

Üç nesil bir arada: Naile, Leyla ve Nimet, yakl. 1904. Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

Leyla Vahid'in kayın biraderi, Nazlı'nın kocası Esad'a ithaflı fotoğraf, Ağustos 1918. Yazarın koleksiyonu.

lan bir tablodaki hamile kadının o olma ihtimali iyice belirginleşmektedir. Yüzünde çok büyük bir benzerlik olmamasını ise herhalde tablonun gerçekçi bir tuvalden çok alegorik nitelikte olmasına bağlamak gerekir.

LINDAU, RUDOLF AUGUST LEOPOLD.

1829-1910 yılları arasında yaşamış olan Alman yazar ve diplomat.

10 Ekim 1829 günü Gardelegen'de doğmuş olan Rudolf Lindau, Musevilikten Protestan dinine geçmiş olan ailesiyle birlikte 1847'de Berlin'e taşınmış, ardından da Berlin, Giessen, Paris ve Montpellier'de filoloji eğitimi almıştır. 1855'te doktorasını alan Lindau, önce Fransa'da çalışmış, filozof ve siyasetçi Jules Barthélémy-Saint-Hilaire'in sekreterliğini yapmış, ardından da Japonya'da İsviçre'yi temsil etmek üzere 1860'ta Avrupa'dan ayrılmıştır. Yokohama'da bir saat şirketini temsil etmenin yanında, Japonya'nın ilk İngilizce gazetesi *Japan Times*'ı, ardından da *Japan Punch*'ı kurmuş, aynı zamanda *Journal des débats* veya *Revue des deux mondes* gibi Fransız gazete ve dergilerinin muhabirliğini üstlenmiştir. 1869'da Almanya'ya dönmüş, 1870-1871 Fransa-Prusya savaşını gazeteci olarak takip etmiş, 1873'te de Paris'teki Alman sefaretinde ataşe olarak çalışmaya başlamıştır. 1878'de Berlin'e dönmüş, hükümetin bazı bürolarında basın uzmanı olarak çalışmıştır. 1892'de emekliliğini istemiş ve İstanbul'a giderek orada Düyun-ı Umumiye İdaresi meclisinde Alman portörlerinin — tahvil sahiplerinin — temsilcisi olarak görev yapmaya başlamıştır. Hayata 1910'da Paris'te veda etmiştir.

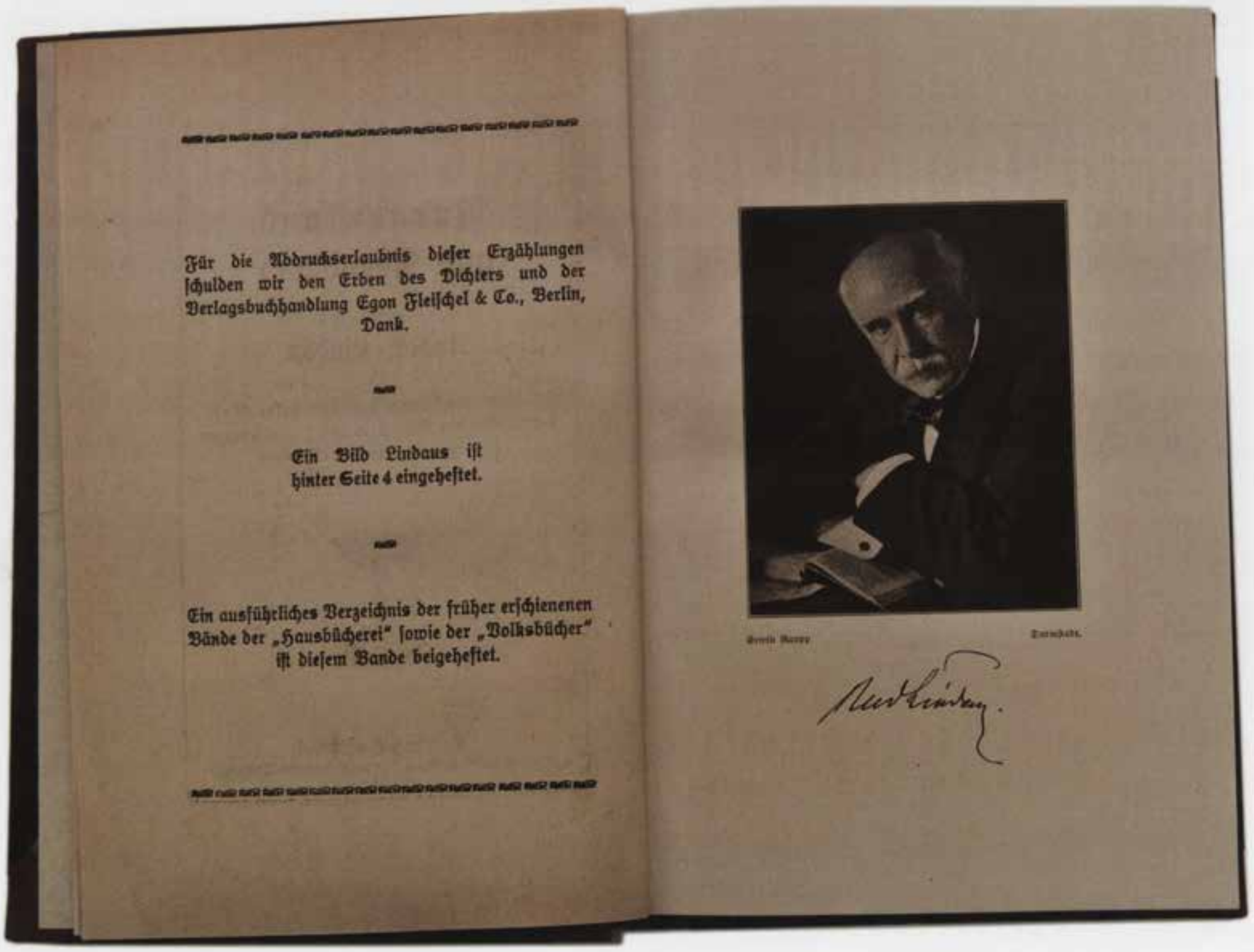
Rudolf Lindau ile Osman Hamdi'nin tanışma vesilesinin Düyun-ı Umumiye olduğu kesindir. Osman Hamdi 1887'den beri bu kurumun meclisinde görev yapmaktaydı; 1892'de Rudolf Lindau da katılınca — Vincent Caillard'da olduğu gibi — iki adam arasında bir dostluk doğmuştu. Dünyanın her köşesine seyahat etmiş, Fransızca ve İngilizceyi mükemmelen bilen, gayet kozmopolit ve başarılı bir yazar olan Lindau'un Osman Hamdi'yle ortak noktalarını görmek zor değildir. Bu dostluğun ortaya çıkan en somut ürünü de Lindau'un 1896'da yayımlamış olduğu *Erzählungen eines Effen-*

Lindau'un ölümünden sonra *Doğu ve Batı* adı altında yayımlanmış ve içinde *Bir Osmanlının Hikâyeleri*'nden "Saliha"nın yer aldığı hikâye kitabı. Rudolf Lindau, *Morgenland und Abendland. Mit einer Einleitung von Wilhelm Rath, eine Büde des Verfallers und 11 Zeichnungen von Franz Müller-Münster*, Hamburg, 1917. Yazarın koleksiyonu.

di, yani *Bir Efendinin (Osmanlının) Hikâyeleri* isimli kitaptı. Bir kitaptan çok bir hikâye mecmuası olan bu esere kaynak olan, Osman Hamdi'nin Lindau'a anlattığı gençlik anıları, daha doğrusu 1869-1871 arasında Bağdat'ta geçirmiş olduğu yıllarının hikâyesiydi. Beş hikâyeden oluşan bu kümeye ilâveten Lindau bir de üç adet "Şark" hikâyesi ekleyerek kitabını Doğunun kokusunu veren ama aynı zamanda bir gerçeklik ve yaşanmışlık hissi sağlayan bir esere dönüştürmüştü.

Kitabın hiçbir yerinde Osman Hamdi'nin adı geçmemekteyse de bunun kısmen bir üslup seçimi, kısmen de Midhat Paşa'ya göndermeler yapan bir eserin Abdülhamid döneminde yayımlanmasından doğan bir tercih olduğu anlaşılıyor. Zaten kitabın en başında yer alan kısa önsözde Lindau'un "yeni dost"unu takdim edişi, şüpheye mahal vermeyecek şekilde Osman Hamdi'ye işaret etmektedir:

> Yeni dostum yaklaşık elli yaşında, zeki ve iyilik dolu bir ifadesi olan ve birçok saygın Türkün doğuştan aldıkları ya da kendilerine öğretilen söz ve hareketlerdeki sakin ve vakur tavra sahip birisidir. Zira Türklerin gözünde sakin ve vakur bir ciddiyet, iman ve cesaretten sonra en çok önem verdikleri meziyettir.
>
> Dostum, İmpartorluğun başta gelen ricali arasında sayılan ve kendisine onu Batıda bile en üst entelektüel çevrelerde eşitlik üzerine kabul ettirecek derecede müstesna bir bilimsel eğitim sağlamış olan babasıyla ne kadar iftihar etse yeridir. Kendisi kıymetini ispat etmiş zeki bir arkeolog, saygın bir dilbilim-



Doğu ve Batı'da Rudolf Lindau portresi, 1909. Rudolf Lindau, *Morgenland und Abendland. Mit einer Einleitung von Wilhelm Rath, eine Bilde des Verfallers und 11 Zeichnungen von Franz Müller-Münster*, Hamburg, 1917. Yazarın koleksiyonu.

ci ve Batı edebiyatıyla sanatının şaşırtıcı bir uzmanıdır. Uzun müddet Batıdaki büyük başkentlerde yaşamıştır ve kendisiyle edilen sohbetlerden hiçbir gösteriş olmadan, tevazu ve sadelikle zamanımızın bilim adamları ve sanatçılarıyla görüşmüş olduğu, bazılarıylaysa hâlâ görüştüğü anlaşılıyor. Boğaz'ın Kuzeyine doğru bulunan bir köyde, ziyaretçilerini hoş ve sade bir şekilde kabul ettiği geniş ve bakımlı bir evde oturuyor.

Ardından da Lindau, Osman Hamdi'nin Kuruçeşme'deki yalısını tasvir ediyordu... *Bir Osmanlının Hikâyeleri* isimli eserin aslında kime ait olduğu kesin bir cevap verilmesi güç olan bir sorudur. Hikâyelerin ne kadarı Osman Hamdi'nin — mübalağalı, hatta uydurma da olsa — kendi anlatımına, ne kadarı Lindau'un profesyonel hikâye anlatıcılığına ve oryantalist merakına bağlanabilir? "*Bir Osmanlının Hikâyeleri*" maddesine bıraktığımız bu tartışmayı çok kısaca özetleyecek olursak, eserdeki bazı ayrıntılar ilk anlatımın kesinlikle Osman Hamdi'ye ait olduğunu göstermektedir; ancak işin hayal gücüne kayan ve bu hikâyeleri birer küçük Şark masalına dönüştürenin de büyük ölçüde Osman Hamdi olduğu, dolayısıyla da Rudolf Lindau'un rolünün gerçekten de kısa sunuşunda söylediği gibi Kuruçeşme'deki yalının bir odasında kendisine anlatılanları kâğıda dökmek olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır:

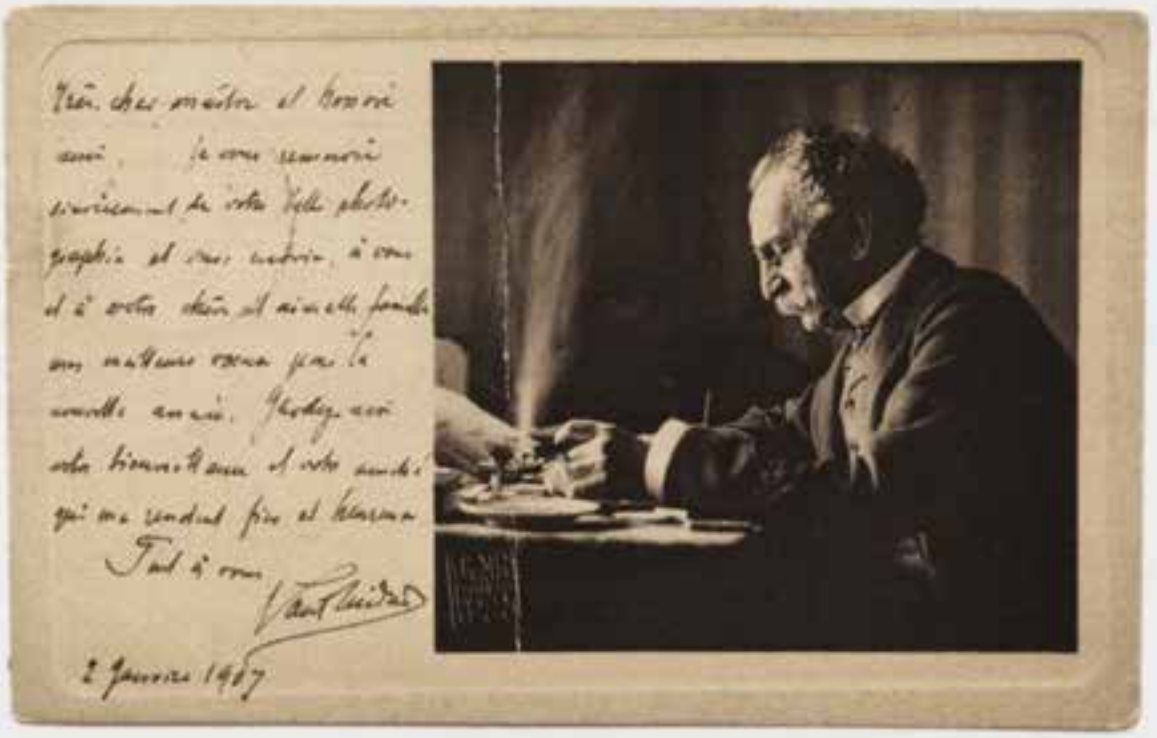
> Bu evin sakin odalarından birinde dostumla buluşup hikâyelerini zevkle dinlemeyi adet edindim; işte bu hikâyeleri anlatanın ağzından hatırlayabildiğim kadarıyla aktarmaya çalışacağım.

Lindau 1900'lerin başına kadar İstanbul'da kalmış, bu süre içinde de Sıraselviler Caddesi'ne bağlanan küçük sokaklardan biri olan Örücüler Sokağı'ndaki Rizzo Apartmanında yaşamıştır. Bugün Alman Hastanesi'nin arka tarafına bakan bu bina, Arslan Yatağı Sokağına bağlanan ve Dr. Mehmet Öz Sokağı adını almış olan sokakta yerinde durmaktadır.

Rudolf Lindau, Osmanlı İmparatorluğu'yla ilgili başka eserler de vermiştir: *Der Fanar und Mayfair* (*Fener ve Mayfair*, 1898), *Zwei Reisen in der Türkei* (*Türkiye'de İki Seyahat*, 1899) ve *Ein unglückliches Volk* (*Şanssız Bir Halk*, 1903).

Rudolf Lindau'un kendinden on yaş küçük kardeşi Paul Lindau (1839-1919), tanınmış bir tiyatro ve roman yazarıydı. Kendisine yollamış olduğu bir kartpostaldan Osman Hamdi'yi tanıdığı anlaşılan Paul Lindau, 1903 yılında *Nord und Süd* adlı bir Alman dergisinde onunla ilgili ayrıntılı bir makale yayımlamıştı.

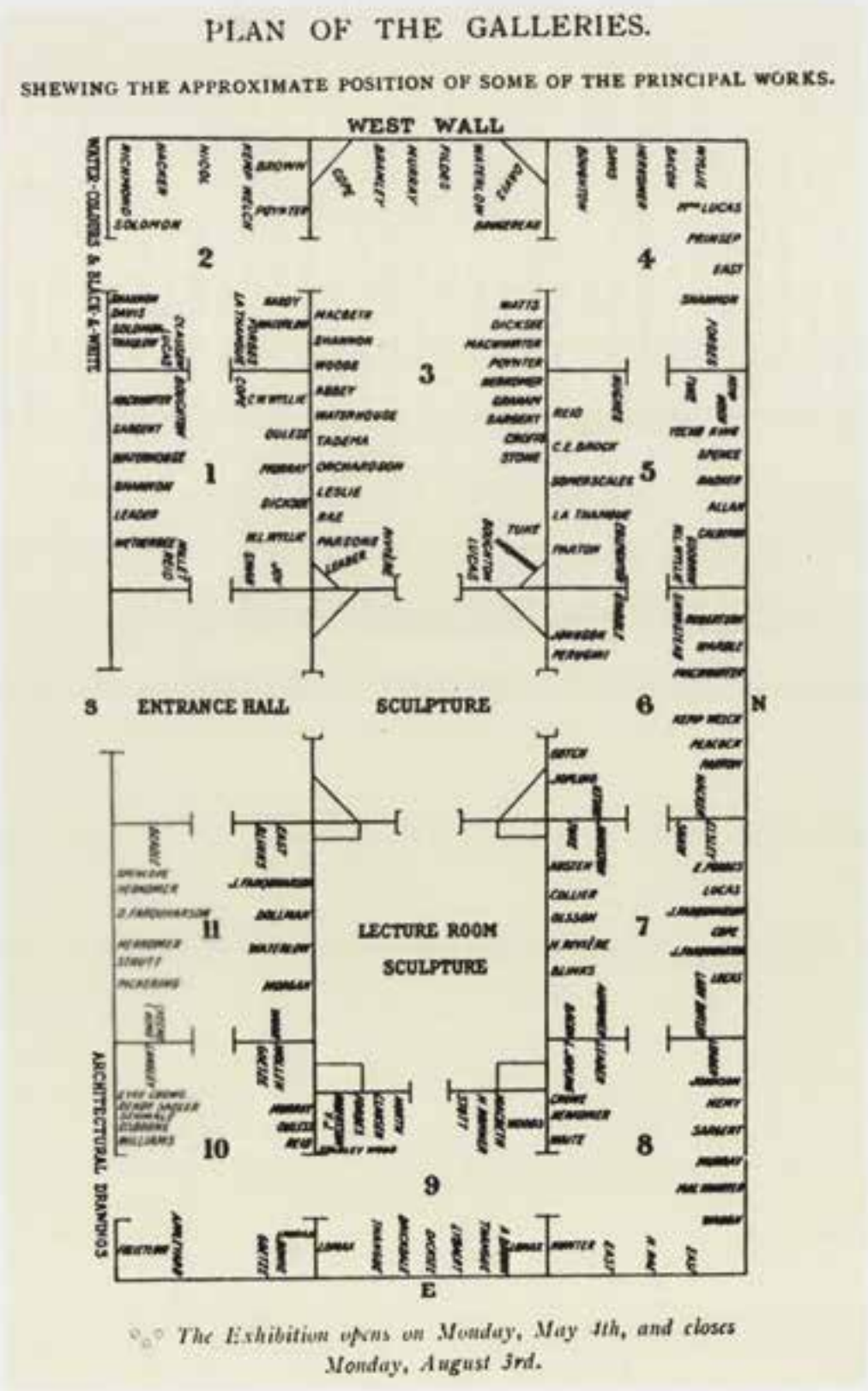
Kaynakça. (Lindau, 1864), (Vasili, 1884: 253-254), (Annuaire oriental, 1893-1894: 344), (Annuaire oriental, 1896-1897: 463), (Lindau, 1896), (Lindau, 1898), (Lindau, 1902), (Lindau, 1903a), (Lindau, 1903b), (Lindau, 1903c), (Spiero, 1909), (Lindau, 1917), (Hillenbrand, 2002: 363-386), (Hillenbrand, 2005: 315-317), (Eldem E, 2010a: 11-12, 15, 52-64, 107-108, 128).



Paul Lindau'un Osman Hamdi'ye yeni yıl dilekleriyle yolladığı kartpostalı, Charlottenburg, 2 Ocak 1907. Yazarın koleksiyonu.

LONDRA SERGİLERİ. *Londra'daki Kraliyet Akademisi (Royal Academy) tarafından her sene düzenlenen sergi.*

1768'de Kral III. George tarafından kurulan Kraliyet Akademisi ertesi sene ilk sanat sergisini düzenlemiş. Daha sonraları Kraliyet Akademisi Yaz Sergisi (Royal Academy Summer Exhibition) adını alacak olan bu sergi, hiç aralıksız olarak günümüze kadar düzenlenmiştir. İlk zamanlarda Pall Mall'da bulunan Kraliyet Akademisi, 1780'de Strand üzerindeki New Somerset House'a, 1837'de Trafalgar Meydanındaki National Gallery'ye ve nihayet 1868'de Piccadilly'deki Burlington House isimli kendi binasına taşınmıştır.


PLAN OF THE GALLERIES.

SHEWING THE APPROXIMATE POSITION OF SOME OF THE PRINCIPAL WORKS.

WEST WALL

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

S ENTRANCE HALL SCULPTURE N

LECTURE ROOM SCULPTURE

ARCHITECTURAL DRAWINGS

E

The Exhibition opens on Monday, May 4th, and closes Monday, August 3rd.

1903 Kraliyet Akademisi sergisinin planı, *The Academy Notes, 1903, with Illustrations of the Principal Pictures at Burlington House*, Londra, 1903. Tarife bakılırsa, Osman Hamdi'nin *Yaradılış*'ının üçüncü salondan ikinciye açılan kapının hemen sağında, Cope'tan önce yer almış olması gerekir.

Osman Hamdi'nin Londra'da tablolarını sergilemeye çalışmasının ilk izine 1881'de rastlanmaktadır. Atina'daki Gennadios Kütüphanesi'ndeki Musurus arşivinde bulunan 12 Nisan 1881 tarihli bir mektubunda Roma'daki Osmanlı sefiri Stefanos Musurus, Londra'da sefir olan babası Kostantin Musurus Paşa'ya şunları yazıyordu:

> İstanbul'dan ayrılışımdan birkaç gün evvel Edhem Paşa'nın oğlu Hamdi Bey bana Londra'ya Kraliyet Resim Akademisi'nde teşhir edilmek üzere bir-iki tablosunu Cavendish Square, Welbeck Street, 18 numaradaki Mr Myers adındaki biri vasıtasıyla yolladığını söyledi ve benden kardeşime [Pavlos Musurus] yazıp eğer tanıdığı akademi üyelerine tavsiye edebilirse ve söz konusu tabloların uygun bir yüksekliğe asılmasını elde edebilirse çok minnettar kalacağını söylememi rica etti. Eminim ki henüz buna vakit varsa sevgili Pavlos'umuz Hamdi Bey'den bu yardımı esirgemeyecektir.

Bu ilginç bilgiyi tamamlayacak maalesef hiçbir belgeye rastlanmadığından Osman Hamdi'nin bu isteğini gerçekleştirip gerçekleştiremediği konusunda kesin bir cevap vermek zordur. Üstelik tabloların asılacağı yüksekliğe varan kaygıların ifade edilmesi meseleyi büyük ölçüde olmuş gibi göstermektedir. Ne var ki Algernon Graves'in 1905'te yayımladığı ve 1769'dan beri Kraliyet Akademisi'nde eser sergilemiş olan bütün sanatçıları kapsayan fihristinde Osman Hamdi'nin 1903'te sergilediği *Yaradılış*'tan başka bir tuval bulunmaması, 1881'deki projesinin şu veya bu sebeple suya düştüğünü kabul etmemizi gerektirecek derecede kesin bir bilgidir.

Bu durumda Osman Hamdi'nin Londra'daki bu prestijli sergiye katılma rüyasının ancak 1903'te gerçekleştiği anlaşılmaktadır. 4 Mayıs 1903 günü kapılarını açan sergiye 135 sıra numarasıyla katılan *Yaradılış* tablosu (1901) — bugün daha çok Mustafa Cezar'ın taktığı *Mihrap* adıyla tanınan tuval — üçüncü salonda, ikinci salona açılan kapının hemen sağında yer almıştı.

Üç sene sonra, 1906 sergisinde Osman Hamdi tekrar bir tablosunu kabul ettirmeyi başarmıştı. Bu defa söz konusu olan, bir sene evvel Paris'te sergilediği 1905 tarihli *Okuyan Genç Emir*'di. Aynı *Genç Emir*, Londra'dan sonra Liverpool'deki Sonbahar Sergisine yollanıp, orada da politikacı ve Liverpool Üniversitesi rektör yardımcısı Sir John Brunner tarafından 250 sterline satın alınmış, ardından da aynı kentteki Walker Art Gallery isimli sanat müzesine teslim edilmiştir.

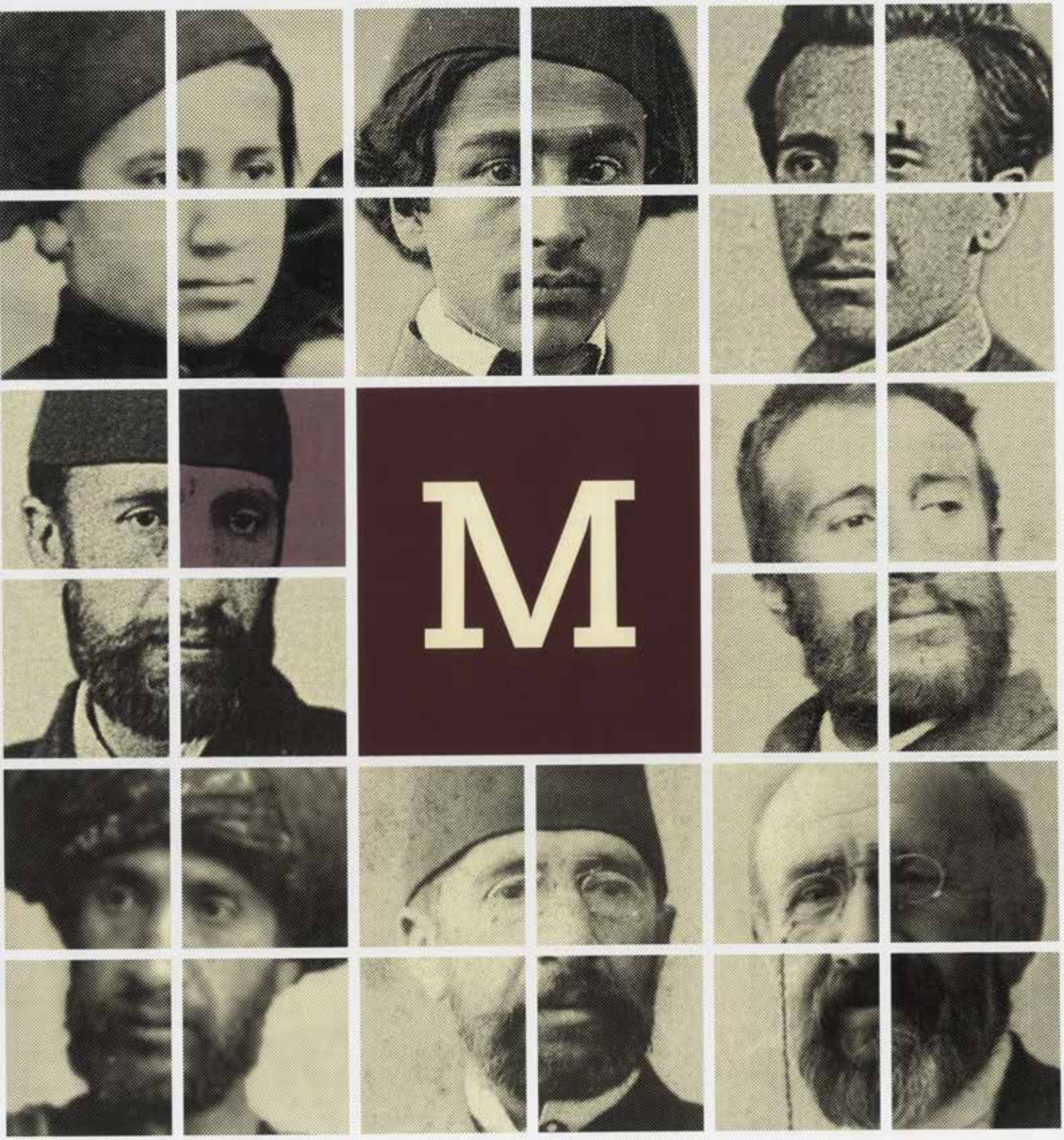
1906 senesindeki ilginç bir gelişme de o sene Osman Hamdi'nin — Osmond Hamdy adıyla! — Auguste Rodin ile birlikte "yabancı üye" statüsüyle akademiye üye adayı olarak gösterilmiş olmasıdır.

Osman Hamdi'nin Londra'daki son sergisi, 1909 yılındaki Akademi Sergisi olmuştur. Bu sergiye ressam iki tabloyla katılmıştır: *İlahiyatçı* (1907) ve *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1908).

Serginin ardından ise Osman Hamdi nihayet Akademi tarafından kendisine verilmesi birkaç senedir düşünülen onur payesi verilmişti: Akademi, 28 Temmuz 1909 akşamki toplantısında yeni ihdas edilmiş olan "Fahri Yabancı Muhabir Üye" ünvanının Roma'daki kazıların başındaki Giacomo Boni (1859-1925) ile İstanbul'daki müzenin başındaki Osman Hamdi'ye verilmesine karar vermişti.

Kaynakça. (Gennadios Kütüphanesi, Musurus Arşivi, Stefanos Musurus'tan Kostantin Musurus'a, Roma, 12 Nisan 1881), (Academy, 1903: 15), (Punch, 1903: 322), (Royal Academy, 1903c: 379, 383), (Graves, 1905: 364), (Art Journal, 1906: 348), (Dircks, 1906: 168), (Royal Academy, 1906a), (Royal Academy, 1906b: 138), (Royal Academy, 1906c: 66), (*Times*, 5 Mayıs 1906), (Burlington House, 1909: 56), (Passing Events, 1909: 192), (Royal Academy, 1909a), (Royal Academy, 1909b: 364), (Hazell, 1910: 511), (Royal Academy, 1973-1982: III, 240).

LUSCHAN, FELIX VON. *1854-1924 yılları arasında yaşamış, arkeolojinin yanında etnografya, antropoloji ve tıp dallarında da uzmanlaşmış Alman bilim insanı.* » **NEMRUT DAĞI**


M

MAHMUD MÜNİR PAŞA. *1844-1895 yılları arasında yaşamış, Abdülhamid'in Teşrifat-ı Umumiye Nazırı olarak görev yapmış devlet adamı.*

1844'te Musa Safveti Paşa'nın kethüdası Necib Efendi'nin oğlu olarak 1260/1840'ta doğan Mahmud Münir, 1857'de Maliye Mektubi Kalemine (Yazışma Bürosu) tayin edilmiş ve aynı sene Paris'e tahsile gönderilmiştir. 1862'ye kadar bu kentte tahsiline devam etmiş, ardından 1862-1864 yıllarında Paris sefaretinde fahri ataşe olarak görev yapmıştır. 1864'te ülkeye dönerek Tahrirat-ı Ecnebiye (Yabancı Yazışma) Kalemine girmiş, ertesi sene de Meclis-i Hazain mütercimliğiyle Meclis-i Vala Tercüme Odasına geçmiştir. 1866'de Üçüncü kâtip olarak tekrar Paris'e gitmiş, 1870'te başkâtip ve 1872'de maslahatgüzar olmuştur. Aynı senenin Eylül ayında İstanbul'a dönüp Tahrirat-ı Ecnebiye müdürü ve 1874'te Divan-ı Hümayin mütercimi olduktan sonra 1878'de Mabeyn Tahrirat-ı Ecnebiye kâtibi, hemen ardından da Teşrifat-ı Umumiye (Genel Protokol) nazırı olmuş, 1895'teki ölümüne kadar bu görevde kalmıştır.

Kariyerinden de anlaşılacağı gibi Mahmud Münir'in gençliğinde Paris'te geçirdiği uzun yıllar Osman Hamdi'nin öğrencilik yıllarıyla büyük ölçüde örtüşmüştü. Bu sayede de aralarında bir dostluk doğmuş, bu dostluğun da daha sonraki yıllarda Osman Hamdi'ye çok büyük faydası dokunmuştu, zira 1881'de Osman Hamdi'nin Müze-i Hümayun'un başına geçmesinin arkasında esas olarak Mahmud Münir'in çabaları yatıyordu. Mart 1881'de müze müdürü Alman Philipp Anton Dethier öldüğünde bu işe tekrar bir yabancının tayini düşünülürken o zamanlar sarayda görevli ve II. Abdülhamid'e yakın olan Mahmud Münir'in aklına eski arkadaşı Osman Hamdi gelmiş, bu yönde de hükümdara telkinde bulunmuştu. Böylece de Osman Hamdi'ye önce reddedip nihayet Eylül'de kabul ettiği müze müdürlüğü tekli edilmişti. Bu görevin Osman Hamdi'nin hayatını ne denli değiştirdiği düşünülürse, bu imkânı kendisine sağlayan Mahmud Münir Paşa'ya büyük bir minnet duymuş olacağına şüphe yoktur.

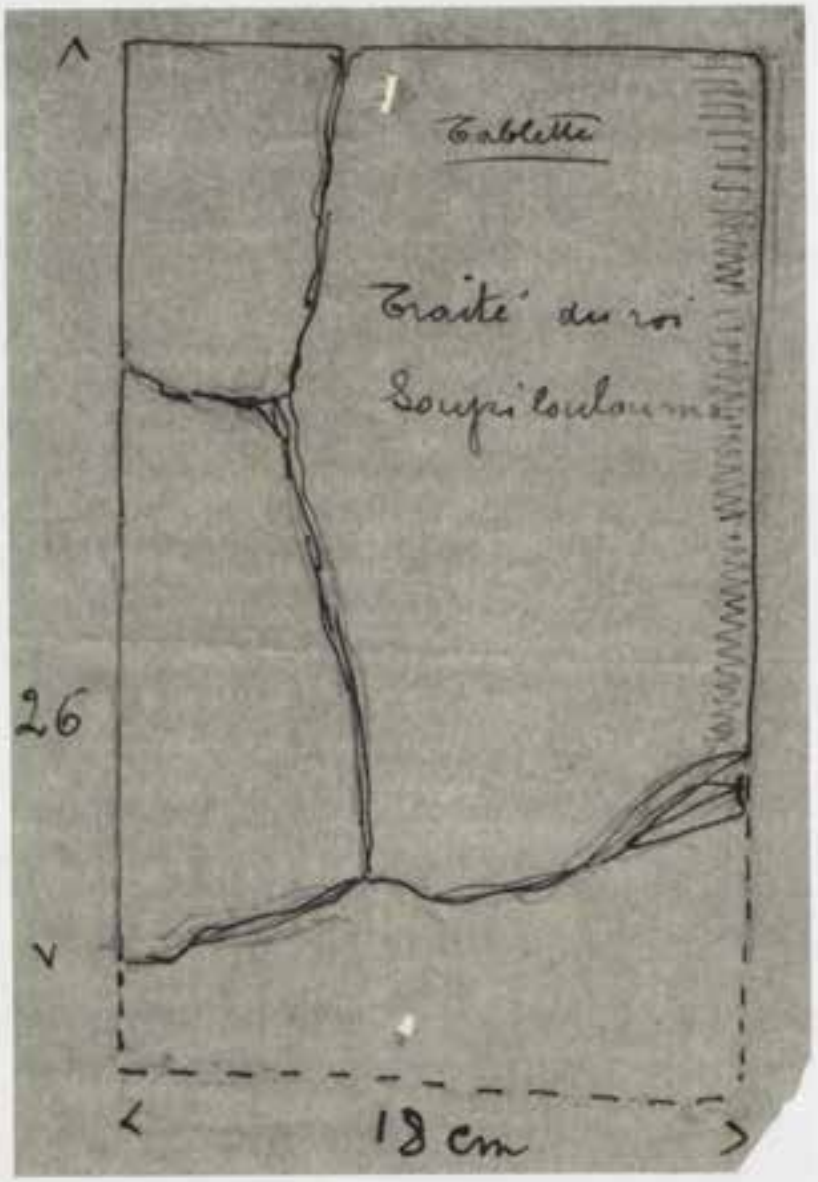
Kaynakça. (BOA, DH. SAİDd... 10/159; HH.SAİD.d.. 1/131), (Öztuncay, 2000: 178).

Mahmud Münir Paşa, yakl. 1890. Vasilaki Kargopulo fotoğraf stüdyosu. Ömer M. Koç koleksiyonu.

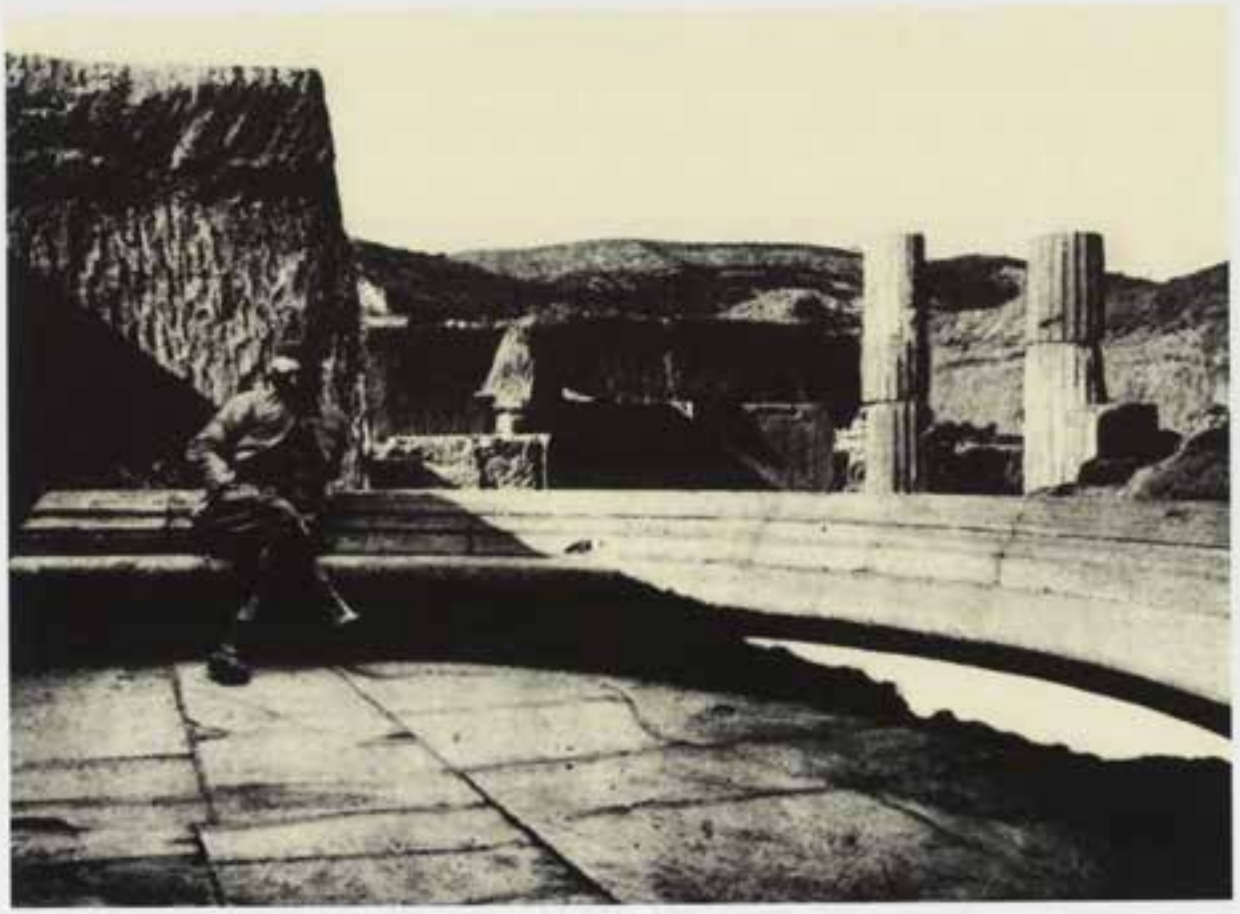
MAKRİDİ, THEODOROS. *1872-1940 yılları arasında yaşamış, Müze-i Hümayun komiseri olarak görev yapmış olan arkeolog.*

Türkçe kaynaklarda ve resmi belgelerde adı Toduraki Makridi Bey olarak, Fransızca metinlerde ise Théodore Macridy olarak bilinen Makridi, 1889'da Mekteb-i Sultani'yi bitirdikten sonra 1892'de, henüz yirmi yaşındayken Müze-i Hümayun ekibine katılmış, ilk başlarda Fransızca yazışmadan sorumlu kâtip olarak görev yapmıştır. Zaman ilerledikçe ve arkeoloji konusundaki bilgisi arttıkça Makridi, müze adına kazı komiserliği ve müfettişliği yapmaya başlamıştır. Özellikle 1900'den sonra bu görevlerle müzenin kontrolü altındaki belli başlı kazı alanlarını teftiş etmiş, Baalbek, Ceraş, Sayda, Boğazköy, Efes, Notion, Akalan gibi çok farklı yerlerdeki kazıları takip etmiş, bazılarına da fiilen katılmıştır. Özellikle Sayda veya Rakka gibi yerlerde yapmış olduğu geçici kazılarla müzeye eser akışını sağlamış, birçok yerde de yerel memurların veya ahalinin eserlere zarar vermemesi veya kaçırmaması için çaba harcamıştır.

Makridi'nin en önemli bilimsel katkısı Hitit medeniyetinin başkenti Hattuşa'nın ortaya çıkmasına yardımcı oluşudur. 1904'te eline geçen çivi yazılı bir tableti bu yazının en büyük uzmanlarından Alman arkeolog Hugo Winckler'e (1863-1913) yollamış, Winckler de bunun ilk örnekleri Mısır'da Tell Amarna'da bulunan Hitit yazısı olduğunu anlamış, böylece Boğazköy'deki Hattuşa'nın ortaya çıkmasına neden olan kazılara Makridi'yle birlikte başlamıştı. Aralarında yakın bir dostluk doğan Makridi ve Winckler 1912'ye kadar bu alanı kazmışlardır. Ne var ki Hititçenin çözümü Winckler'ın ölümünden sonra, Çek arkeolog Bedřich Hrozný'nin (1879-1952) çalışmalarıyla mümkün olmuştur.



Theodoros Makridi'nin Boğazköy'de bulmuş olduğu Kral Supiluluma'ya ait antlaşmanın tabletinin krokisi. Halil Edhem Arşivi, Makridi'den Halil Edhem'e, 27 Mayıs 1907.

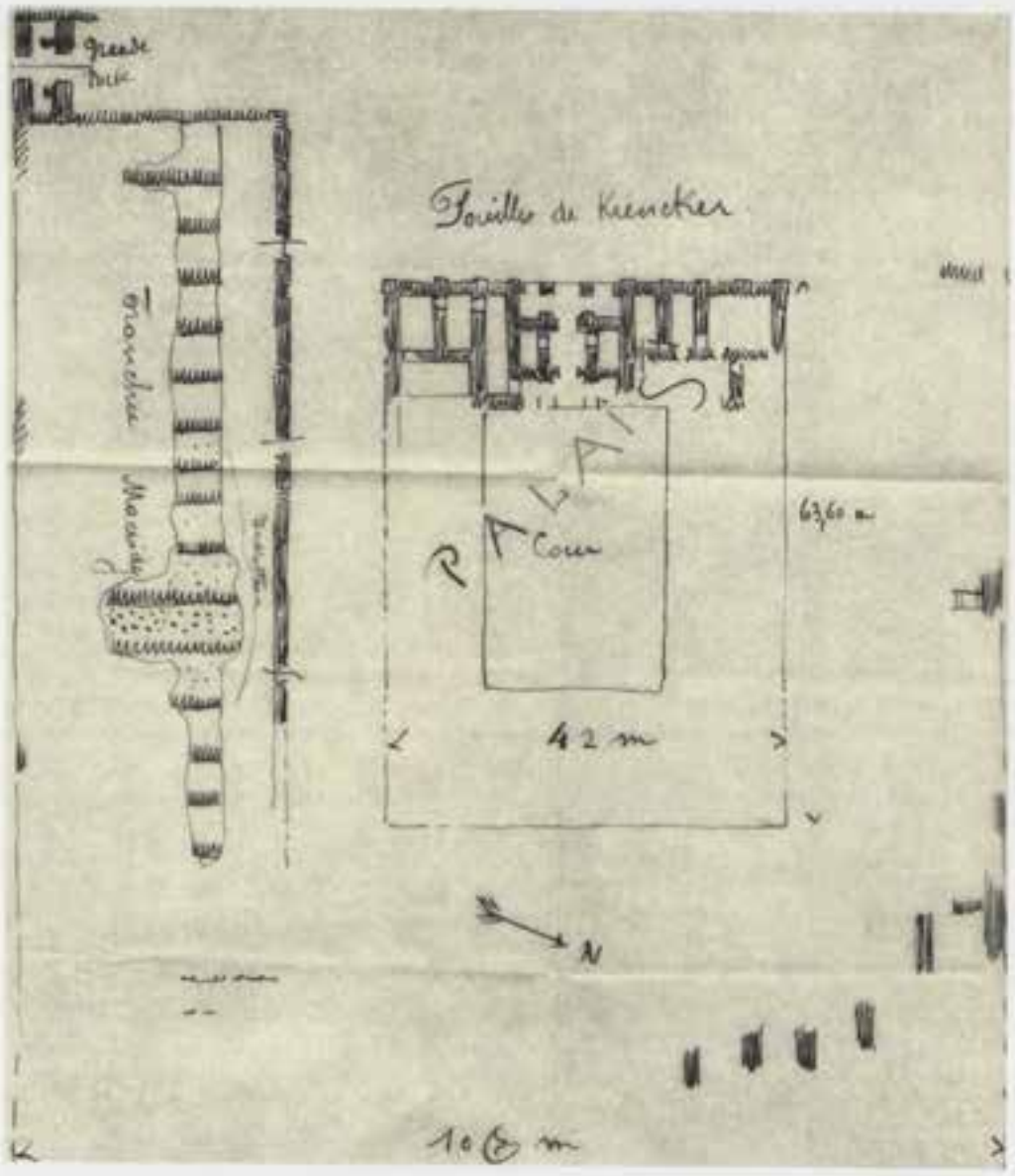


Theodoros Makridi Apollo Clarios Hieron'unda, 1913. Théodore Macridy ve Charles Picard, "Fouilles du Hiéron d'Apollon Clarios, à Colophon. Première campagne", *Bulletin de correspondance hellénique*, 39 (1915), s. 44-45. plan

Osman Hamdi'nin kardeşi Halil ile de çok yakın bir ilişki kurmuş olan Makridi'nin esprili bir mizaca sahip olduğu mektup ve raporlarından anlaşılmaktadır. Özellikle müzede kütüphane memuru olarak çalışan ve dinine son derecede bağlı olduğu anlaşılan Mystakidis Efendi'nin bu veçhesiyle sık sık eğlenmesi de karakteri ve eğilimleri konusunda manidardır. Makridi'nin karakterini güzel ortaya koyan bir cümlesini Sayda'dan 13 Ağustos 1904 günü Halil Edhem'e yolladığı bir mektupta görebiliriz:

> Tamam, arkeolojinin muhteşem bir şey olduğunu kabul ediyorum, ama ne yazık ki açlıktan gebermemek için bundan birkaç kuruş da kazanabilmek gerekir.

1930'da müzedeki görevinden emekliye ayrılan Theodoros Makridi, Atina'da kurulmakta olan Benaki Müzesi'ne davet edilmiş, müzenin ilk kataloğunu hazırlamıştır.



Theodoros Makridi'nin Boğazköy'de sarayın güney cephesinde yapmış olduğu kazıyı gösteren plan. Halil Edhem Arşivi, Makridi'den Halil Edhem'e, 27 Mayıs 1907.

– *Une citadelle archaïque du Pont. Fouilles du Musée impérial ottoman*, Berlin, 1907

– "Reliefs gréco-perses de la région de Dascylion", *Bulletin de corespondance hellénique*, 37 (1913), s. 340-358 "Fouilles du Hiéron d'Apollon Clarios, à Colophon. Première campagne", *Bulletin de correspondance hellénique*, 39 (1915), s. 33-52 (Charles Picard ile birlikte)

– "Attis d'un Métrôon (?) de Cyzique", *Bulletin de correspondance hellénique*, 45 (1921), pp. 436-470 (Charles Picard ile birlikte)

– "Monuments funéraires de Constantinople", *Bulletin de correspondance hellénique*, 46 (1922), s. 356-393 (Jean Ebersolt ile birlikte)

Kaynakça. (Halil Edhem Arşivi, Makridi'den Halil Edhem'e, 13 Ağustos 1904, 27 Mayıs 1907), (Ogan, 1941), (Cezar, 1995: 558).

MADAME DE H...'IN PORTRESİ.

Osman Hamdi'nin 1868 Paris Salonunda teşhir ettiği tablo. » **PARİS SALONLARI**

MANSUR. *Muzaffer mânâsına gelen erkek adı; Rudolf Lindau'un "Cin ve Mansur" isimli hikâyesinde Osman Hamdi'nin atı Cin'in Anesi aşiretine mensup seyisi.* » **CİN**

MANZARA. *Belirli bir noktadan dış mekânda bakışın kapsayacağı görüntü ve bu görüntünün içinde giren doğal ve kültürel bütün varlıklar; resim sanatında sıklıkla Fransızca* paysage *kelimesinden türetilen peyzaj da kullanılır.*

Osman Hamdi pek peyzaj veya manzara ressamı olarak bilinmez. Gerçekten de eserlerinin tamamına bakıldığında manzara tanımına uyabilecek tablolarının sayısı gayet azdır. Dikkat çekici olan şudur ki bunların neredeyse tamamı ressam olarak kariyerinin ilk yirmi yılına, yani 1885 öncesine rastlamalarıdır. Başka bir deyişle Osman Hamdi sanat yaşamının olgunluk dönemi sayılabilecek son yirmi yılında hemen hemen hiç manzara resmi yapmadığı gibi, dış mekân bile resmetmemiş sayılır.

Ressamın ilk manzaraları "dolaylı" denebilecek türdendir. 1866 tarihli *İstanbul Özlemi*, ön planda düşünceli bir halde kırık sütun başlıklarına oturmuş bir kadının arka planını oluşturan ve gayet muğlak bir şekilde bir Osmanlı kentinin siluetini — özellikle de tek bir camii — andıran bir manzaradan ibarettir. Keza, ertesi sene dünya sergisinde yer alan üç tuvalinden bugüne kadar gelmiş olan *Pusuda Zeybek* de çok merkezi bir yer kaplayan Zeybek'in etrafındaki çorak alandan ibaret bir manzara niteliğindedir. Bunların her ikisinde manzara sadece bir dekor, muğlak bir fondur. Aynı sene sergilediği *Çingenelerin Molası* ve *Zeybek'in Ölümü* isimli tuvallerin de — eğer günümüze kadar gelebilselerdi — muhtemelen benzer bir mantıkla yapılmış oldukları görülürdü. 1868'de sergilediği *İstanbul'da Yahudi Hokkabaz* hakkında elimizdeki bölük pörçük bilgilerden de burada çok kişili bir tuvale fon oluşturacak türden bir kent manzarasının olabileceği düşünülebilir.

Osman Hamdi'nin gerçek mânâda manzara olarak nitelendirilebilecek tuvalleri 1870'lere aittir. 1870 tarihli bildiğimiz iki adet Bağdat suluboyası tam da bu kategoriye girmektedir: Biri Sitti Zübeyde'ye atfedilen ama aslında Zümrüd Hatun'a ait olan türbeyi, diğeriyse Bağdat surlarının Bab al-Wastani isimli kapısını resmeden bu iki tabloda insan figürleri merkezi olmaktan çıkmış, tam tersine manzaranın tamamlayıcı detayları hâline gelmiştir. Türbe görüntüsünün 1884 tarihli yağlıboya versiyonu, daha kalabalık ve çalışılmış olmakla beraber aynı şekilde peyzaj mantığını tamamen muhafaza eden bir tuvaldir.

Osman Hamdi,
İstanbul Özlemi,
1866. Ahşap üzerine
yağlıboya, 34 x 57 cm.
Özel koleksiyon.

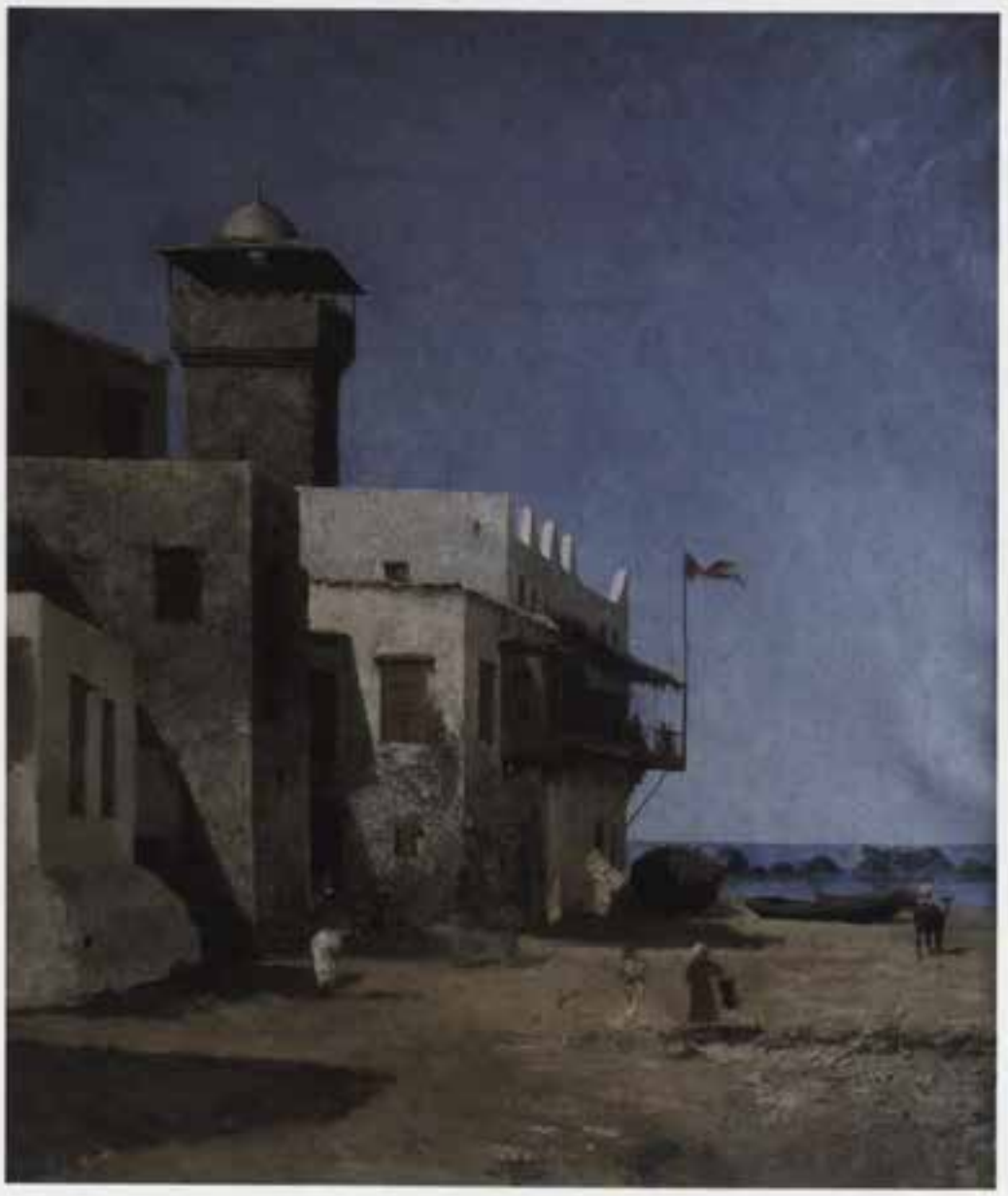
Osman Hamdi, *Irak (?)*
Manzarası, 1874.
Tuval üzerine yağlıboya.
Özel koleksiyon.

Osman Hamdi, *Sahil Manzarası ya da Sahilde Kayıklar (Basra Manzarası?)*, 1870'ler. Tuval üzerine yağlıboya, 68,5 x 118,5 cm. Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, env. 11/1468.

1870'ler Osman Hamdi'nin en iyi manzara resimlerini verdiği dönem olarak kabul edilebilir. 1874 tarihli *Manzara*'nın kesin olarak neye tekabül ettiği belli olmamakla beraber, seçilen palmiyelerle kubbeli binadan ve genel olarak renk ve tonlardan Bağdat yıllarından esinlenen bir manzara hissini vermektedir. Bu tablonun ayrıca dikkat çekici bir özelliği de Osman Hamdi'nin alışık olduğumuz ayrıntılı ve ayrıntıcı tarzından çok farklı olarak sert fırça darbeleriyle neredeyse izlenimci bir tarzda yapılmış olmasıdır. Bu tablonun tarz olarak bir benzeri de Haziran 1878 tarihli *Venedik Manzarası*'dır. Daha az da olsa fırça darbeleri sayesinde verilen atmosferle dikkati çeken bu tablo, lagünden Venedik şehri manzarasını güçlü bir şekilde vermeyi başarmaktadır. 1878 tarihli *Harap Kapı* da aynı tarzın çok daha dar bir manzaraya uygulanışı gibi durmaktadır: Muhtemelen İstanbul'da bulunan bir binanın saçağındaki kurşun ve teneke levhaları dökülmüş kapısının perişan hâli...

Bu listeye eklenmesi gereken pek çok irili ufaklı manzara resmi mevcuttur. Gebze ve Eskihisar'ı konu alan — ve dolayısıyla "Eskihisar" maddesinde ele aldığımız — çok sayıdaki tuval bu kategoriye girer. Bunların bazıları ayrıntılı ve çalışılmış eserlerken, birçoğu küçük tahta parçaları üzerine alelacele çizilmiş eskiz niteliğindedir. 1957'de düzenlenen sergide oğlu Edhem Eldem'in koleksiyonundan diye gösterilen Eskihisar manzaralarından birinin "poşat" (*pochade*: alelacele yapılmış resim) olarak tanımlanması bundandır.

Manzaraların arasında dikkat çeken, biri özel koleksiyonda, diğeri ise Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan, birbirinin neredeyse aynı olan ve sahilde kuleli (minareli?) bir bina ile denizde kayıklar resmeden iki tuvaldir. İmzasız ve tarihsiz olan bu tu-



Osman Hamdi, *Manzara (Basra Manzarası?)*, 1870'ler. Tuval üzerine yağlıboya, 71 x 62 cm. Özel koleksiyon.

vallerde yer alan manzaranın nereye ait olduğunu tespit etmek çok zordur. Genellikle bu yerin Osman Hamdi'nin 1887'deki meşhur kazılarını gerçekleştirdiği Sayda kenti olduğu düşünülüyorsa da, bu konudaki araştırmalarımız bunun doğru olmadığını göstermektedir. Bu durumda bu liman kentinin Osman Hamdi'nin 1869-1870 yıllarında Irak'tayken gittiğini bildiğimiz Basra olabileceği çok daha muhtemel gözükmektedir. Dolayısıyla bu iki tuvalin büyük bir ihtimalle yerinde yapılmış çizimlerden hareketle ressamın 1871'den sonra İstanbul'a döndüğü zaman yapılmış olduğunu düşünmek herhalde yanlış olmayacaktır. Bu tuvallerden birinin saraya girmiş olması da bu izahı kuvvetlendirmektedir: Saraya tablo alımlarının büyük bir kısmı Abdülaziz döneminde, yani 1876'dan önce yapılmıştır.

Daha önce de söylediğimiz gibi, 1880'lerden sonra Osman Hamdi'nin manzaraları yok olmaya yüz tutmuştur. 1897 ve 1898 tarihlileri mevcut olan birkaç Eskihisar ve Gebze manzarası dışında bu kaidenin sadece iki istisnasını saymak mümkündür. Bunların biri *Huzur* ya da *Feraceli Kadınlar* adıyla bilinen tuvaldir ki iki feraceli kadını Eskihisar manzarası önünde göstermektedir. Diğeri ise çok özel bir durum teşkil etmektedir: Sipariş üzerine 1903 yılında yapmış olduğu *Nippur Kazıları* tablosu tam mânâsıyla bir manzara oluşturuyorsa da eserlerinin tümü arasında gerçek bir istisna oluşturmaktadır.

Osman Hamdi'nin olgunluk yıllarında manzara resmi yapmamış olmasına herhalde şaşırmamak gerekir. Hiçbir zaman peyzaja fazla itibar etmemiş, genellikle Şark sahnelerini dış mekânlardan çok enteryör görüntüleriyle vermeye meyilli bir sanatçı olarak manzaraların onun için pek bir cazibesi olmaması normaldi. Sanat hayatının son yirmi yılında giderek artan bir şekilde ayrıntılı bir şekilde tasvir edilen bir Şark/İslam

Osman Hamdi, *Venedik'ten Manzara*, 1878. Tuval üzerine yağlıboya, 26 x 34. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Osman Hamdi,
Harap Kapı, 1878.
Tuval üzerine yağlıboya,
325 x 27 cm.
Özel koleksiyon.

Osman Hamdi, *Gebze'de (?) Kır Çeşmesi*, t.y.
Tuval üzerine yağlıboya,
25 x 30 cm. Özel koleksiyon.

Osman Hamdi, *Kırda Gezinti*,
Tuval üzerine yağlıboya,
36 x 29 cm. İstanbul Resim
ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

iç mekânında merkezi bir Şark figürünü sahneleyen Osman Hamdi, bu tarzıyla daha erken dönemlerde yapmış olduğu manzaraların neredeyse tersi bir noktaya gelmiş oluyordu.

MARIE / NAİLE. *1863-1943 yılları arasında yaşamış Fransız kadın; Osman Hamdi'nin ikinci karısı.*

Marie Palyart adıyla 1863 yılında Fransa'da doğan Osman Hamdi'nin karısı hakkında maalesef pek az şey biliyoruz. Annesi Germaine Palyart da kendisiyle İstanbul'da yaşamış olduğundan kimliğini biliyoruz, ama ailesiyle ilgili bilgilerimiz bununla sınırlıdır.

Genç Marie'nin Osman Hamdi'yle ne zaman ve nerede tanıştığı da pek bilinmemektedir. Aktarılan bazı rivayetlere göre İstanbul'a geliş sebebi Osman Hamdi'nin ilk karısı Agarithe olmuş olabilirse de bu konuda güvenilir herhangi bir bilgi mevcut değildir. Keza, Osman Hamdi'nin ilk evliliğinin tam olarak ne zaman sona erdiği, Marie ile ne zaman evlendiği de müphemdir. Bütün bilinen, ilk çocukları Leyla 1880 civarında doğmuş olduğuna göre Marie'nin 1879 civarında hamile kalmış olabileceğidir. Gene aile rivayetleri iki kadın arasında hafif bir örtüşme olmuş olduğu, yani Osman Hamdi'nin Agarithe ile ilişkisi tam bitmeden Marie ile ilişkisinin başlamış olduğu yönündedir.

Osman Hamdi ile evlendikten sonra Marie Naile ismini aldıysa da bunun din değiştirme mânâsına geldiği düşünmemek gerekir. Marie/Naile hayatının sonuna kadar Hristiyan kalacak, ölümünde de Feriköy Latin mezarlığına gömülecektir. Ancak Naile ismi onun Osmanlı toplumuna entegrasyonunu simgelemesi açısından önem taşıyan bir hareket olmuştur.

Marie/Naile'nin Osman Hamdi'den üç çocuğu olmuştur: Leyla (1880-1950), Edhem (1882-1957) ve Nazlı (1893-1958). Kocası 1910'da öldükten sonra Naile ailesiyle birlikte İstanbul'da kalmış, 1930'larda Paris'te kızı Nazlı'yla yaşamışsa da harple birlikte İstanbul'a dönmüş ve orada 21 Eylül 1943 günü hayata veda etmiştir.

Osman Hamdi'yi pek sevmediği her hâlinden belli olan James Theodore Bent, düşmanı hakkında yazdığı uzunca bir

Marie/Naile, yakl. 1880. Abdullah Biraderler fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi,
Marie/Naile Portresi, yakl. 1880.
Tuval üzerine yağlıboya, 98 x 61 cm.
Özel koleksiyon.

Osman Hamdi,
Marie/Naile Portresi, yakl. 1880.
Tuval üzerine yağlıboya,
59 x 48,5 cm. Halil İbrahim
İper koleksiyonu.

Osman Hamdi,
Marie/Naile Portresi, 1899.
Tuval üzerine yağlıboya,
17 x 17 cm.
Cengiz Çetindoğan
koleksiyonu.

Marie/Naile, yakl. 1904. Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

yazının bir paragrafını da karısına ayırmıştı. Ona göre Marie Hamdi, genç yaşta kendini bir maceraya kaptırmış ama artık kadınlara açık olmayan bir toplumda bir bakıma hapsolmuştu ve bundan dolayı da pişmanlık duyuyordu:

> Hamdi içeri girip sizi mükemmel bir Parisli terbiyesiyle karşılıyor, ardından da karısı ona katılıyor. Kendisi belirgin bir güzelliğin izlerini taşıyan zarif bir kadın, elbisesinde biraz *négligée* (bakımsız) duran ve doğrusu biraz fazlaca pudralanmış. Bir de zavallı kadının üzüntü verici bir şekilde solgun ve şaşkın bir hâli var; insan ona baktığında Marie Hamdi'nin, hayatta olağandışı bir adım atıp sonradan bunun bir hata olduğunu anlamış kadınlardan biri olduğunu hissediyor. Her ne kadar evinde tam bir Fransız kadını gibi davranıyor ve istediği gibi hem erkekler hem kadınlar kısmında dolaşıyor, atölyede kendine bir çay hazırlayıp bir sigara yakıyorsa da, evden çıktığı anda bir Türk kadını olmak zorunda kalıyor. Yüzünü yaşmakla örtmeden sokağa hiçbir zaman çıkmaya cesaret edemiyor. Kocasıyla hiçbir zaman beraber çıkamıyor, Türk ırkından başkla erkeklerle konuşmuyor ve haremlerde görüşmek zorunda kaldığı Türk kadınlarının mânâsızlığından canının fevkalade sıkıldığını söylüyor. On yaşında Leyla ve dört yaşında Edhem adında iki küçük çocuğu var, ve güzel küçük kızının gelecekteki kaderini merakla bekliyor, zira gözlerinin önünde selefinin kızının durumu var: Hamdi'nin daha yeni bir Türkle evlendirdiği ve harem hayatını bir tür hayat boyu hapis cezası gibi yaşayacak olan parlak, hayat dolu bir kız. Hamdi'ye bakıp da hem görünümü, hem mevkii itibarıyla ne olduğunu düşündüğünüzde , iki Fransız hanımın üzerinde kendi dinlerini ve ülkelerini terk edecek ve hareme girecek kadar etkisi olmuş olması gerçekten hayret vericidir. Hamdi'nin üzerinde hakimiyet kurduğu diğer kadın ise kayınvalidesidir. Kendisi, yaşlandıklarında muhteşem boyutlara varan tipik Fransız kadınlarından; genellikle yukarıda tutulup yabancılara gösterilmiyor.

Bu yorumun fazlaca sert olduğu aşikârdır; ama diğer taraftan kendi kültürüne yabancı bir yerde, üstelik kadınların hareketliliğinin nispeten kısıtlı olduğu bir ortamda Marie'nin bazı zorluklar yaşamış olduğu şüphesizdir. 1896'da Kuruçeşme'yi ziyaret eden Georgina Max Muller'in tanıklığı bu açıdan ilginçtir:

> Kendisi bir Türk hanımı gibi yetiştirilmişse de Fransız kökenlidir, ama kocasının arkadaşlarına görünür ve masasının başına oturur. Bütün ev Avrupai tarzda döşenmiştir ve Boğaz manzarasıyla her dakika geçen kayıklarla garip vapurlar olmasa insan kendini Türkiye'den başka herhangi bir ülkede zannedebilir. İştirak ettiği Fransızca canlı sohbetin devam ettiği yemekten sonra beyler evin erkek tarafına gidip tütün içerken beni kendi oturma odasına götürdü. Ev sahibesi seyahat etmenin ne kadar hoş olması gerektiğini söyleyince ben de kocasına hiç refakat edip etmediğini sordum. Samimi olarak şaşırdı ve bunun

Osman Hamdi, *Mimozalı Kadın ya da Marie/Naile Portresi*, 1906. Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 93 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Marie/Naile bahçesinde, yakl. 1906. Yazarın koleksiyonu.

çoğunda model olarak kullandığı biliniyorsa da, 1880'lerde yapmış olduğu harem sahnelerindeki kadınların arasında net olarak hangi birinin Marie/Naile'den esinlendiğini söylemek zordur. Düzeltilmesi gereken bir yanlış ise, *Mihrap* adıyla bilinegelen ama asıl adı *Yaradılış* olan 1901 tarihli tabloda tasvir edilmiş olan kadının Marie değil, kızı Leyla olduğudur.

Kaynakça. (Bent, 1881a: 728), (Muller, 1896: 247).

MATBUAT-I ECNEBİYE MÜDÜRİYETİ.

Hariciye Nezaretine bağlı ve yabancı basın ve yayının kontrolünden sorumlu daire.

» MEMURİYET

MELEK. *Osman Hamdi'nin ilk evliliğinden 1872 civarında doğmuş olan kızı.*

Osman Hamdi'nin Agarithe adını taşıdığını sandığımız Fransız bir kadınla olan ilk evliliğinden ilk çocuğu olan Fatma 1868 civarında Paris'te doğmuştu. Tam olarak doğum tarihi bilinmeimkânsız olduğunu söyledi. Sonra da ekledi: "Evimin arkasında tepedeki bahçeme gitmek için yolu yaşmaksız geçtiğim vaki değildir."

Osman Hamdi'nin kızı Melek Paris'te, Aralık 1874. Maujean ve Léopold Dubois fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu. Arkadaki ibare İsmail Galib'in elindendir: "Biraderim Hamdi Bey'in kerimesi Melek Hanım. Paris'de çıkarılmış. Kânun-ı Evvel sene 1290. F[rengî] 1874. A[rabî] 1291".

Bu anlamda hayatının neredeyse tamamını Kuruçeşme'deki yalıyla Eskihisar'daki köşk arasında geçiren Marie'nin başlıca uğraşı evi ve ailesi olmak zorundaydı.

Marie, Osman Hamdi'nin aile fertleri arasında en çok portresini yaptığı kişi olmuştur. Ayrıca kendisini tablolarının bir-

Osman Hamdi'nin kızı Melek, yakl. 1875.
Pascal Sébah fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi'nin kızı Melek, yakl. 1875.
Pascal Sébah fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

yen ikinci çocuğu Melek'in ise Osman Hamdi'nin Bağdat'tan dönüşünden bir sene kadar sonra, yani muhtemelen 1872 yılının başlarında doğduğunu tahmin etmek gerekir; Melek'in Aralık 1874 tarihini taşıyan Paris'te çekilmiş bir fotoğrafı da bunu büyük ölçüde teyit etmektedir.

Melek'in hikâyesi epeyce trajiktir. 1880'lerin sonlarında Osman Hamdi'nin Agarithe'ten ayrılması ve hayatına Marie'nin girmesinden Melek'in hayatı çok ciddi bir şekilde etkilenmiştir. Agarithe İstanbul'dan ayrılıp muhtemelen Fransa'ya döndüğünde geride en büyük kızı Fatma'yı bırakmış, ama yanına o tarihlerde herhalde altı yaşlarında olan Melek'i almıştı. Bu noktadan itibaren izini kaybettiğimiz Agarithe ile Melek'in akıbetleri hakkında en ufak bir bilgimiz bulunmamaktadır.

MEMURİYET. *Devletin veya özel bir şirketin hizmetinde belirli kurallara bağlı olarak ve maaş karşılığında yerine getirilen görev.*

Osman Hamdi'nin en önemli ve en uzun süreli memuriyeti olan Müze-i Hümayun müdürlüğüne 4 Eylül 1881 günü tayin edilmeden önce birçok memuriyette bulunmuş, müze müdürlüğünden sonra birçok ek göreve tayin edilmiştir. Bu konuda hâlâ bazı muğlaklıklar olması, Osman Hamdi'nin Başbakanlık Osmanlı Devlet Arşivinde olması gereken sicilinin bulunamamış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu sicilin kayıp olmaktan çok yanlış tasnif kurbanı olabileceği, gerekirse de memuriyetinin büyük bir kısmı boyunca bağlı olduğu Maarif Nezareti evrakında bulunabileceği akla gelmekteyse de bu çalışmaya yetişecek şekilde bu konuda bir çalışma yapmak mümkün olmamıştır.

İlginçtir ki Osman Hamdi'nin ilk memuriyeti, Paris'teki öğrenciliğinden bile öncesine rastlamaktadır. 27 Mart 1860 tarihli bir irade, "Tercüme Odası memurlarından Hamdi Bey'in li-ecli't-tahsil Paris'de kâin Mekteb-i Şahane'ye gönderilmesi"nden bahsettiğine göre, çoğu bürokrat çocuğu gibi Osman Hamdi'nin de okuldan çıkar çıkmaz bir devlet dairesine intisap etmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu tür bir formülün en büyük avantajı, memuriyete girmiş olan genç adamın Paris'teki eğitim masraflarının bir kısmının devlet tarafından karşılanmasına imkân tanımasıydı. Bu belgenin tarihinin Osman Hamdi'nin fiilen İstanbul'dan ayrıldığı güne rastlaması, o zaman Ticaret Nazırı olan babası Edhem Paşa'nın devletle bir tür "danışıklı dövüş"e girdiğini göstermektedir. 26 Mayıs 1862 tarihinde Edhem Paşa'nın bir arzuhal ile Paris'teki eğitimi uzayan ve "Tercüme Odası hulefasından" olan oğlunun masraflarının "bu kadar emek ve tahsili dahi ber hava" etmemek için "taraf-ı saltanat-ı seniyyeden tahsile gönderilen bendegândan" sayılarak devletçe karşılanmasını istemişti.

Osman Hamdi'nin de kendi istikbalini sağlama almak için ve özellikle de Paris'te kalabilmek için birçok görevin peşinde koştuğu, arada sırada da geçici bir şekilde de olsa bunu başardığı görülmektedir. Özellikle Reşid Paşazade Cemil Paşa Paris

sefiriyken sefarete kâtip olmak için çok uğraşmış, ama ancak sefirin özel sekreterliği gibi gerçek memuriyete sayılamayan görevler elde edebilmişti. Paris'teki ikametinin sonlarına doğru, babasının İstanbul'a dönmesi için baskı yaptığı bir dönemde, ressamlığa artık bağlandığını düşünen Osman Hamdi son bir çare olarak Floransa'ya gitmeyi ve oradaki elçi Rüstem Paşa'nın yanında kâtip olmayı istemiştir.

Ne var ki sonunda 1868 yılı ortalarında İstanbul'a dönmek zorunda kalmış, birkaç ay boşta kaldıktan sonra ise Bağdat valiliğine yeni tayin edilen Midhat Paşa'nın yanında vilayetin Umur-Hariciye Müdüriyetine, yani dışişleri dairesinin başına tayin edilmişti. Bu tayinin nasıl olduğu konusunda rivayetler muhteliftir. Kimine göre dönemin sadrazamı Mehmed Emin Âli Paşa kendisine kızmış ve babasına düşman olduğundan bunu bir sürgün niyetine kullanmış, kimine göre ise bu görev, babasının onu "adam etmek" ve ona tecrübe kazandırmak için dostu Midhat Paşa'dan rica ettiği bir yardımdı. Her halükârda iki sene kadar bir müddet Osman Hamdi Bağdat'ta bu görevi yerine getirmiştir.

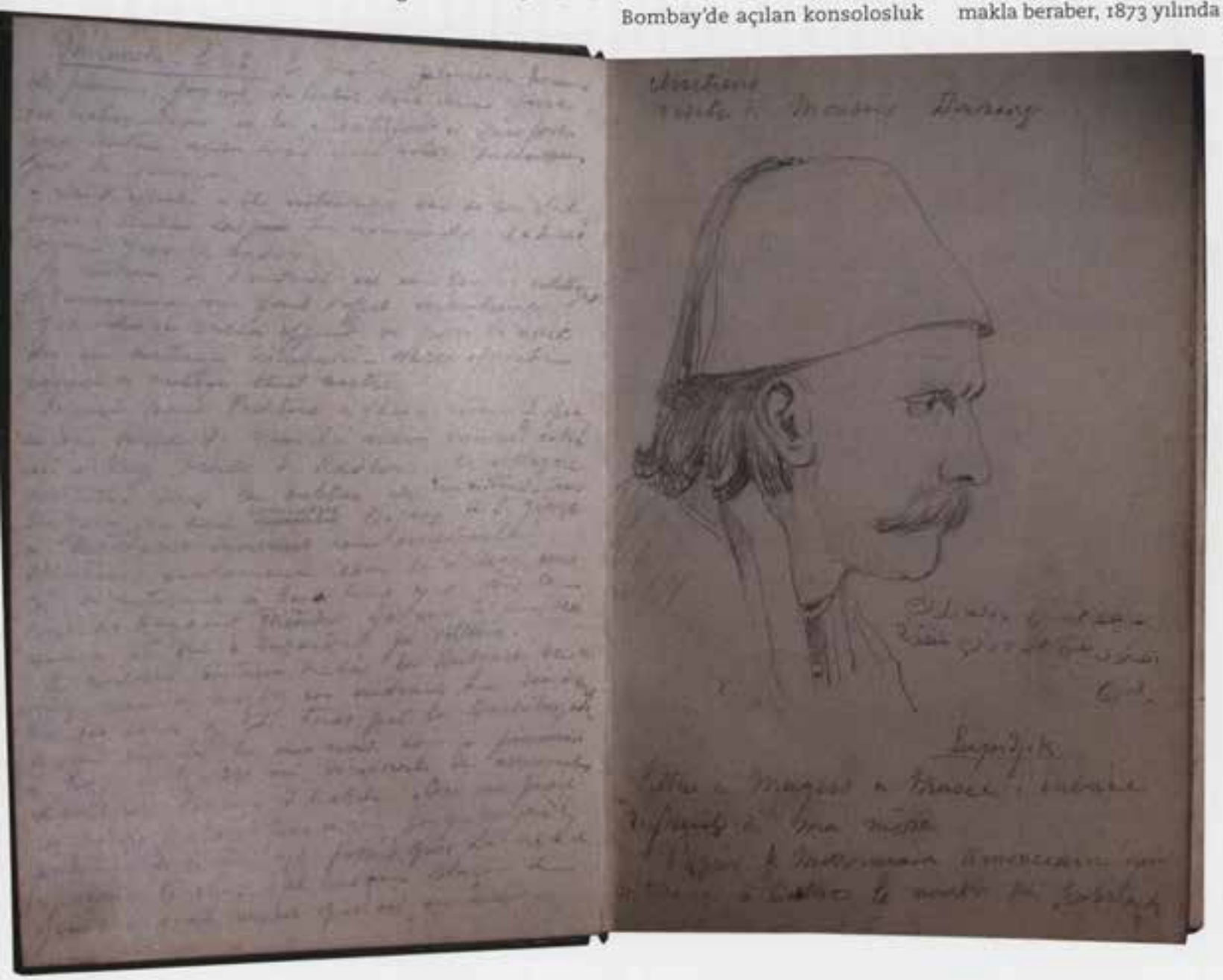
Henüz Bağdat'ta olduğu sürede karşısına çıkan bir fırsatı değerlendirmeye çalışan Osman Hamdi, Hindistan'da Bombay'de açılan konsolosluk kadrosunu doldurmak için girişimde bulunduysa da, kimi kaynağa göre hastalandığı için bu projesini gerçekleştirememiştir. Ardından İstanbul'a dönmüş ve bu defa kendisine Sen Petersburg sefaretinde kâtiplik teklif edilmişse de Osman Hamdi bu görevi geri çevirmiş hatta kimine göre devlet memuriyetinden istifa etmiştir.

Bir türlü gerçekleşemeyen bu memuriyetlerden sonra Osman Hamdi'ye tevdi edilen memuriyet, 22 Ekim 1871 günü Teşrifat-ı Hariciye Muavinliği, yani Dışişleri Protokol Dairesi müdür yardımcılığıydı. Ancak bu göreve gelişiyle ilgili de net bir bilgiye sahip olmadığımız gibi, dostu John Punnet Peters'e göre bunun müsebbibi doğrudan doğruya dönemin padişahı Sultan Abdülaziz olmuştu. Hikâyeye göre atölyesinde Irak'ta şahit olduğu bir muharebenin büyük bir tablosu durmaktaydı; tablonun güzelliği Abdülaziz'in kulağına gitmiş, bunun üzerine adamlarını yollatıp tabloyu saraya Osman Hamdi'yle birlikte getirtmiş, ardından da mükâfat olarak kendisine bu görevi tevdi etmişti... "Abdülaziz" ve "kayıp tablolar" maddelerinde ele aldığımız bu hikâye her ne kadar masala benziyorsa da bir dereceye kadar gerçeklik payı olabileceğini hatırlatalım.

1871-1873 yıllarında bu görevde bulunmuş olduğu anlaşılmakla beraber, 1873 yılında Viyana'da düzenlenecek olan dünya sergisinde Osmanlı seksiyonunun komiseri olarak görev yapması da bu tarihlere rastladığından, her iki görevi bir arada yürüttüğü, ama zamanının büyük bir kısmını Viyana'da, enerjisinin büyük bir kısmını ise serginin ve sergiye eşlik edecek olan *Elbise-i Osmaniye* albümünün hazırlanmasına ayırdığından teşrifatçılık görevini muhtemelen ikinci plana atmak zorunda kaldığını düşünmek gerekir.

Viyana sergisindeki komiserlik görevinin ardından yurda dönen Osman Hamdi bu defa gene Hariciye Nezareti'nde göreve başlamış ama bu defa nezaretin genel sekreterliğini üstlenmişti. Başlangıcı muhtemelen 1874 yılının ortalarına, Ahmed Ârifi Paşa'nın nazır olduğu döneme rastlayan bu görevi Mart 1875 ayına kadar yürütmüştür.

Bu tarihten sonra, 1292 senesine tekabül eden 1875 senesinin Mart ayında Hariciye Nezaretine bağlı Umur-ı Ecnebiye Müdüriyetine, bir sene kadar sonra ise, Ha-



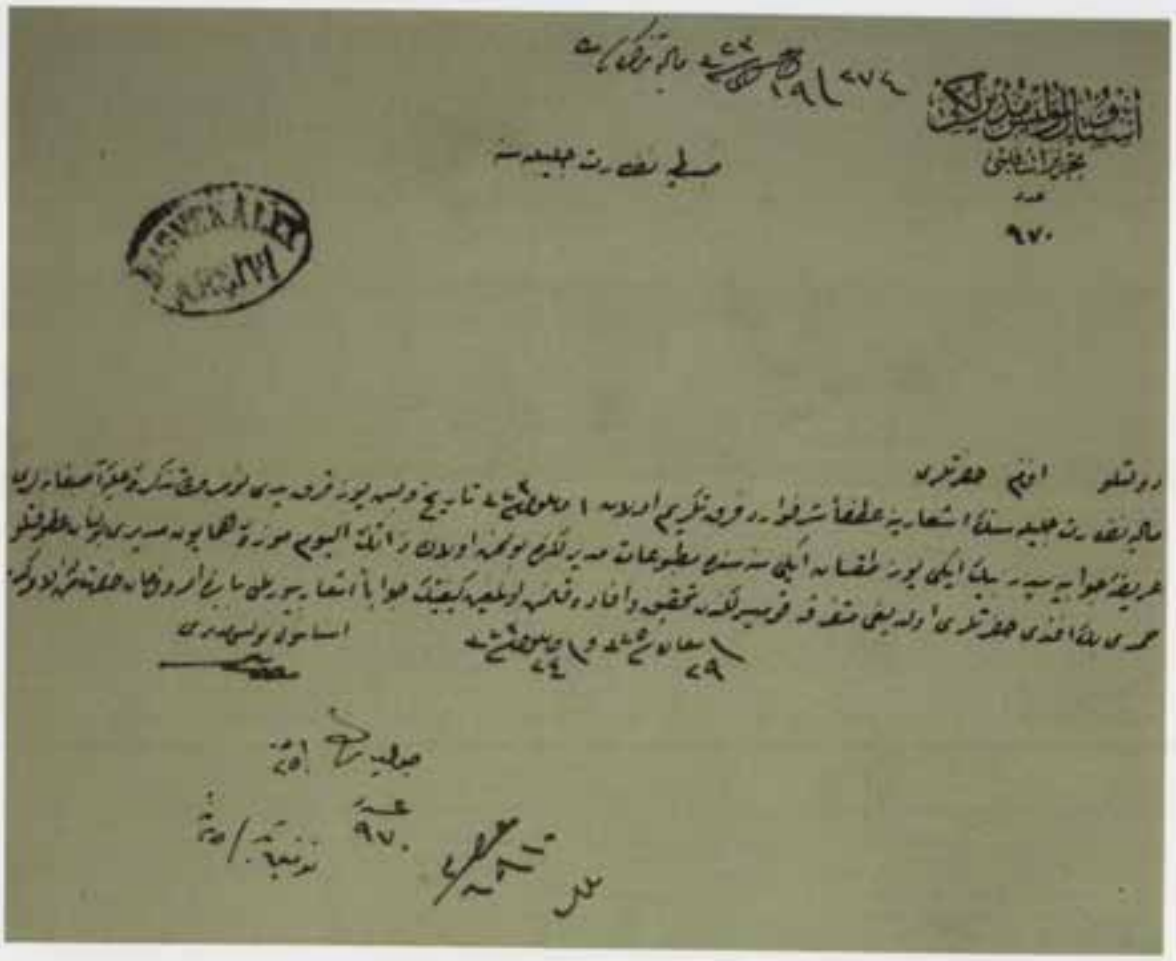
Osman Hamdi'nin Filibe ve Pazarcık'ta komisyon üyesiyken tuttuğu defter, 1876. Özel koleksiyon.

ziran 1876 civarında, aynı nezaretin Matbuat-ı Hariciye Müdüriyetine yani yabancı basının kontrolünden sorumlu dairenin başına getirilmişti. 1876 yılının sonuna doğru Bulgaristan'da baş gösteren şiddet olayları üzerine Filibe ve Pazarcık civarındaki hadiseleri incelemekle görevli komisyona tayin edilerek bir müddet İstanbul'dan ayrılmıştır.

İstanbul'a döndüğünde Osman Hamdi bambaşka bir sektöre kaymıştı ve Beyoğlu ve Galata'yı kapsayan Altıncı Daire-i Belediye reisi olmuştu. 1875'te Kadıköy Belediyesinde de başkan olmuş olduğunu çoğu kaynak söylüyorsa da bu görevin ne kadar sürdüğü pek belli değildir. 1877'deki belediye başkanlığı ise Rus harbinin sonuna, yani 1878 yılının başlarına kadar devam etti. O dönemde bu vazifeden istifa edip kendini resme adamak istemiş olduğundan devlet memuriyetinden tamamen ayrılmıştır. Georges Giacometti'nin 1876-1877 yıllarına ait hatıralarında, 1877 yılında Osman Hamdi'nin o tarihte sadrazam olmuş olan babası Edhem Paşa'nın müsteşarlığını yaptığını söylemektedir, ama bunun gerçekten resmi bir görevden çok gayriresmi ve fiili bir durum olduğunu düşünmek herhalde daha doğru olacaktır.

Bu anlamda, üç buçuk sene sonra, 4 Eylül 1881'de Müze-i Hümayun'un başına getirilmesi hiç de planladığı bir şey değildi. Anlaşıldığı kadarıyla o zaman Teşrifat-ı Umumiye Nazırı olan ve Paris'ten tanıdığı Münir Paşa'nın Sultan II. Abdülhamid'e telkini neticesinde Mart 1881'de ölmüş olan Philipp Anton Dethier'nin yerine getirilmesine karar verilmiş, kendisi de uzun müddet tereddüt ettikten hatta teklifi reddettikten sonra nihayet kabul etmişti. Bundan sonrası artık çok daha istikrarlı bir hikâye hâlini alıyordu. Müzenin başına geçtiği tarihten üç ay sonra, 2 Ocak 1882 günü yeni kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin de müdürlüğüne getirilmiştir. Böylece hayatının sonuna kadar devam edecek olan iki devlet memuriyetine başlamıştı.

Osman Hamdi'nin devlet memuriyetine ilaveten bulunduğu başlıca memuriyet, 1887'den itibaren Düyun-ı Umumiye İdare Meclisi üyeliği olmuştur. Bu kurumun yönetim kurulunda çeşitli tabiyetteki tahvil sahiplerini temsil yetkisi verilen birkaç üye bulunmaktaydı: İngilizler için Sir Vincent Caillard, Almanlar için Rudolf Lindau, Fransızlar için Léon Berger gibi.. Osman Hamdi de Osmanlıları temsil yetkisiyle 21 Kasım 1887'de bu göreve getirilmişti. Muntazam aralıklarla — 1892, 1896, 1902, 1906 — da bu memuriyeti teyit edilerek ölümüne kadar devam etmişti.



Osman Hamdi'nin geçmiş memuriyetiyle ilgili polis raporu, 7 Ekim 1907. BOA, ZB 66/32. İstanbul Polis Müdürlüğünün maliye Nezaretine cevaben yazısında "bin iki yüz doksan iki senesinde Matbuat Müdirliğinde bulunmuş olan zatın elyevm Müze-i Hümayun Müdiri bulunan atufetlü Hamdi Beyefendi hazretleri olduğu" bildirilmektedir.

Kısaca özetlemek gerekirse, Osman Hamdi'nin kariyerinin en belirgin özelliklerinden biri, Müze-i Hümayun'un başına getirilinceye kadar daha çok Hariciye Nezareti etrafında gelişen ama esas olarak gayet istikrarsız olan bir meslekî profilden sonra tam aksine bir daha yerinden kımıldamayacak kadar istikrarlı bir konuma gelmiş olmasıdır. 1881'deki bu göreve getirilişinin arkasında büyük ölçüde kendi iradesinin dışında gelişen olaylar olduğu düşünülürse, kendisine bu kadar sağlam bir hayat ve kariyer sağlayacak bu vazifeye gelmesinin ne kadar büyük bir fırsat ve ne kadar önemli bir dönüm noktası olduğu daha iyi anlaşılacaktır.

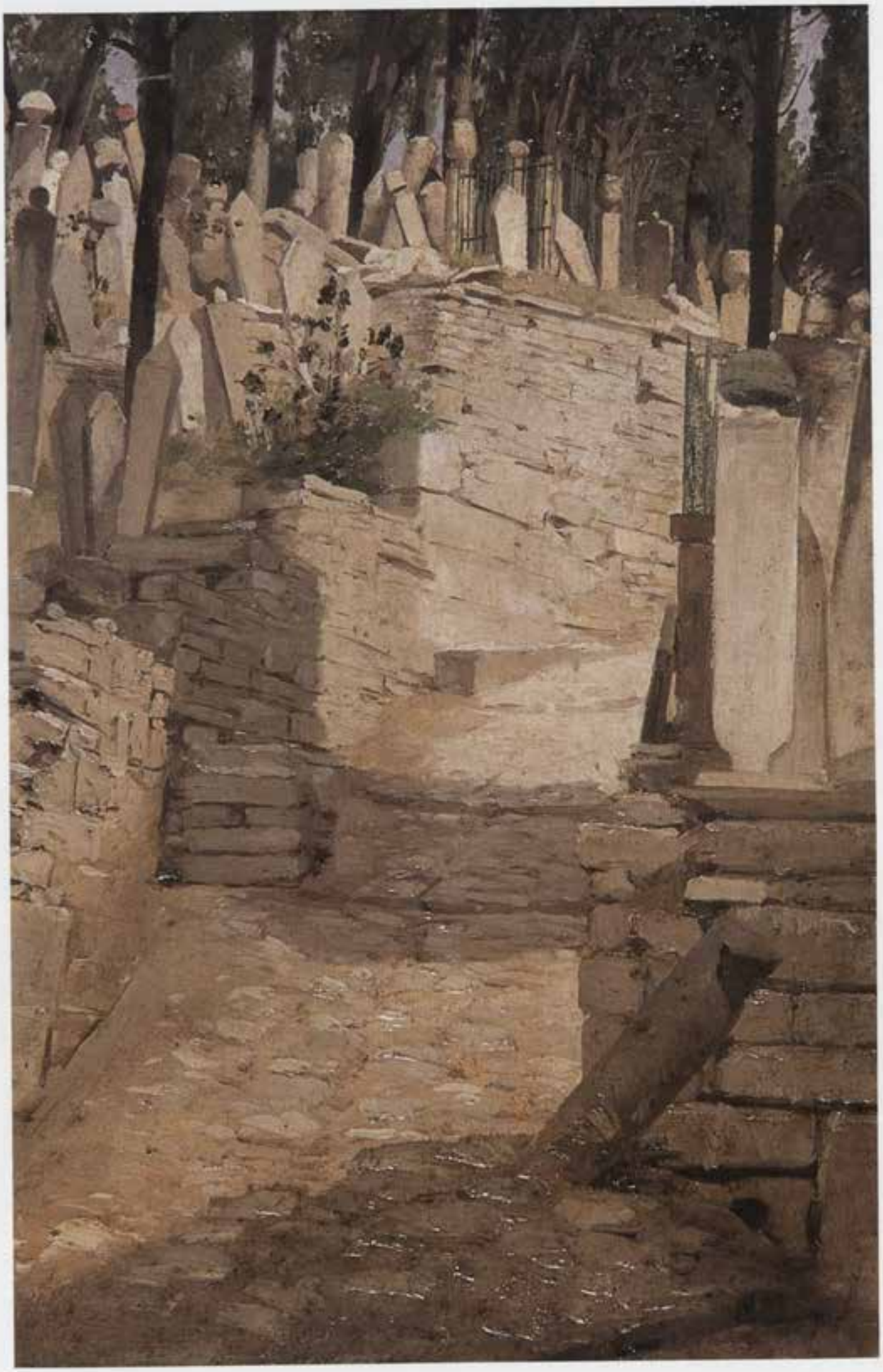
Kaynakça. (Peters, 1892-1893: 548), (Giacometti, 1903), (Peters, 1910), (Cezar, 1995: 212-218; 253-255; 455-460)

MENDEL, GUSTAVE. *1873-1938 yılları arasında yaşamış, Müze-i Hümayun'un en kapsamlı kataloglarını hazırlamış Fransız arkeolog.* » **MÜZE-İ HÜMAYUN**

MESNEVİ. *Mevlana Celaleddin Rumi (1207-1273) tarafından kaleme alınmış olan yaklaşık 25.000 beyitlik manzum eser.*
» **KİTAP; OKUYAN GENÇ EMİR**

MEZAR. *Ölen birinin cesedinin gömüldüğü veya muhafaza edildiği yer; gömüt.* » **ÖLÜM**

Osman Hamdi, *Mezar Ziyareti*, t.y.
Tuval üzerine yağlıboya.
31.6 x 20.7 cm. Özel koleksiyon.

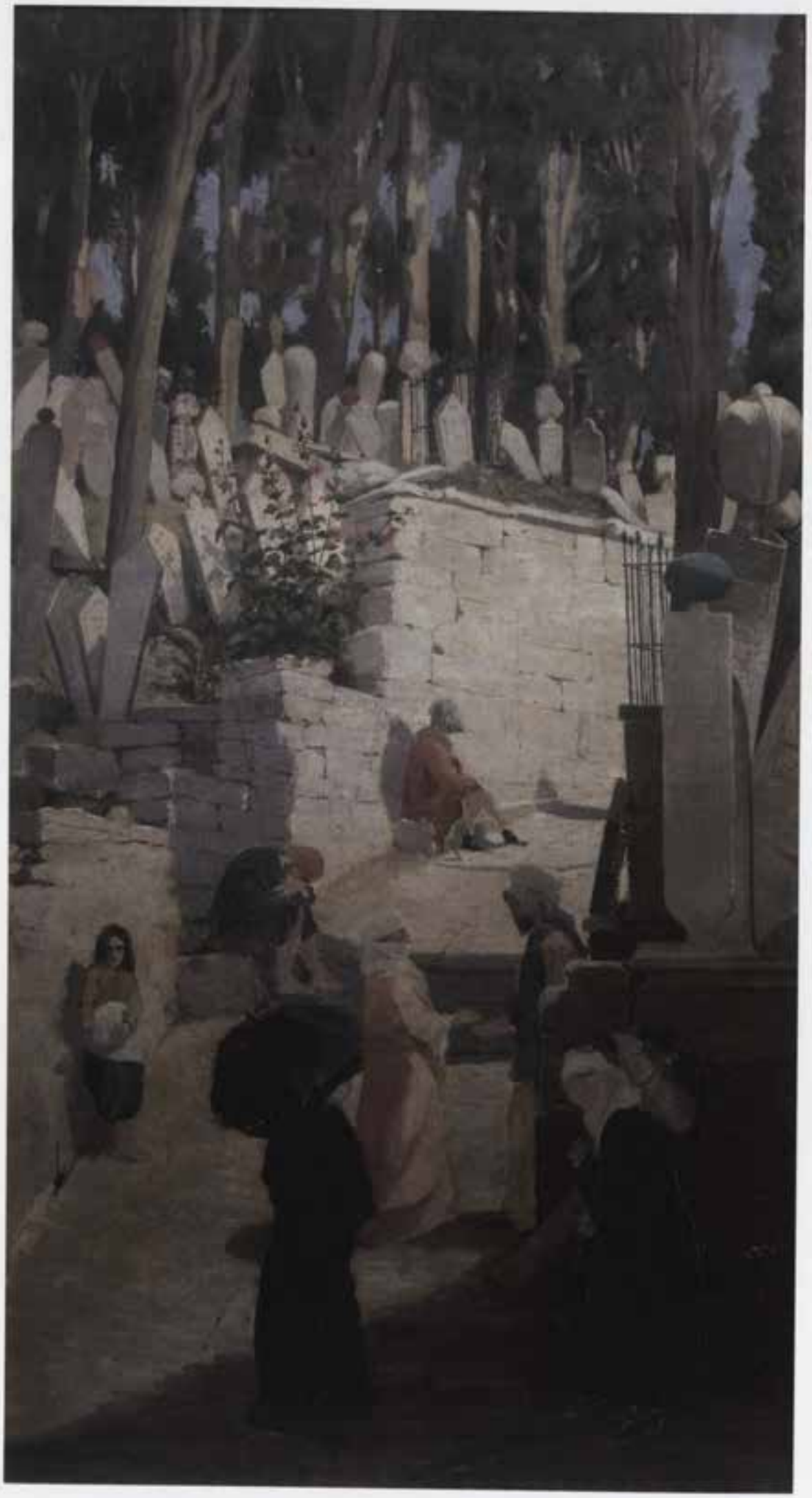


MEZARLIK. *Çok sayıdaki mezarın bir arada bulunduğu mekân; kabristan.*

İstanbul'a gelen seyyahların anlatmaktan, İstanbul'u resmeden ressam ve fotoğrafçıların göstermekten sıkılmadığı mezarlıkların cazibesine Osman Hamdi de, çok az da olsa, kapılmıştır. Ressamın bilinen iki bitmemiş tuvali bu temayı işlemektedir. Her iki tuval, Eyüp ya da Karacaahmet gibi İstanbul dışındaki büyük kabristanlarda sık rastlanan türden bir görüntüyü esas almaktadır: Hafif bir meyille yukarı doğru kıvrılan kaldırım taşlı bir yolun iki tarafında selvi ağaçlarının arasında dikilmiş çok sayıda mezar taşı. Bu benzerlik, her iki tuvaline de aynı fotoğrafı kullanılarak hazırlandığını düşündürmektedir.

Boyları dışında iki tuvalin önemli farkı, büyüğünde mezarlıkta birçok insan figürü bulunurken küçüğünde hiç kimse olmamasıdır. Aslında küçük tuvalin bıraktığı his, ressamın figürleri sonradan eklemek üzere fonu hazırlamış olabileceğidir. Büyük ve kalabalık versiyonda görülen figürlerin bazıları bitmemiş de olsa tanıdık gelmektedir. Sağ alt köşede eteğini hafifçe kaldırarak adım atan kadın, 1883 tarihli *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın*'daki kadınların sağdan sola tersyüz edilmiş görüntüsü gibidir. Diğer karakterlerin de ufak tefek farklarla da olsa başka tuvallerde benzerlerini yakalamak mümkün. Bütün bu ayrıntıların ve tuvallerin genel görüntüsünden hareketle 1880'lerde gerçekleştirilmiş olduklarını tahmin edilebilir.

Kaynakça. (Cezar, 1971: 481), (Cezar ve Edgü, 1986: VII), (Cezar, 1995: 744-745).



Osman Hamdi, *Mezar Ziyareti*, t.y.
Tuval üzerine yağlıboya,
95 x 52 cm. Özel koleksiyon.

MİDHAT PAŞA. *1822-1884 tarihleri arasında yaşamış, muhtelif valiliklerden sonra sadrazamlığa kadar yükselmiş Osmanlı devlet adamı ve ıslahatçısı.*

Tanzimat döneminin en ilginç şahsiyetleri arasında yer alan Ahmed Şefik Midhat Paşa, erken yaşta girdiği dev-

let hizmetinde sivrilmeye 1860'larda Niş, Silistre ve Vidin'den oluşan Tuna vilayetlerinde giriştiği reform ve ekonomik dönüşüm programıyla başladı. Kısa zamanda büyük başarı elde eden paşa, Tuna vilayetlerini teknolojik, ekonomik, hukuki ve idarî yeniliklerin denendiği bir tür pilot bölgeye çevirmişti. Uyguladığı yeniliklerin arasında yer alan Memleket Sandıkları, ileride Ziraat Bankası'nda dönüşecek olan kurumun nüvesini oluşturuyordu.

Midhat Paşa, bu başarılı valiliğinden sonra, kimine göre reformlarında ürken Rus sefirinin baskısı neticesinde 1868'de İstanbul'a geri çağrılarak Şura-yı Devlet reisliğine getirilmişti. Fakat dönemin sadrazamı Mehmed Emin Âli Paşa ile olan çekişmeleri neticesinde buradan da uzaklaştırılmasına karar verilmiş ve Bağdat'ta yeni boşalan valiliğe Şubat 1869 ortalarında atanmıştı.

Midhat Paşa, 1870'ler. Vasilaki Kargopulo fotoğraf stüdyosu. Ömer M. Koç koleksiyonu.

Osman Hamdi'yle Midhat Paşa'nın yolları bu noktada kesişmişti. Babası Edhem Paşa, Osman Hamdi'yi daha yeni Paris'ten getirtmiş, muhtemelen de kendisine verilebilecek bir görevin peşindeydi. Herhalde Midhat Paşa'yla olan dostluğundan istifade ederek oğlunu onun yanına vermeyi, böylece de sekiz yıllık Paris ikametinden sonra memleketin gerçeklerini görmesini sağlamayı düşünmüştü. Böylece Osman Hamdi Midhat Paşa'nın maiyetine Umur-ı Hariciye Müdürü olarak girmişti. Paşa ve beraberindekiler 21 Mart 1869 günü İstanbul'dan vapurla hareket etmiş, bir ay kadar süren bir seyahatten sonra da Bağdat'a varmışlardı.

Osman Hamdi'nin Bağdat'tan babasına yazdığı mektuplardan Midhat Paşa'ya olan bağlılığını ve hayranlığını okumak mümkündür. Paşanın vilayetinde gerçekleştirdiği yenilikleri tek tek sayıyordu: Demiryolu projeleri, Fırat nehrinin kullanıma açılması, kanallar vasıtasıyla Dicle'ye bağlanması, madencilik çalışmaları, gemi parçaları fabrikası, idarî reformlar, toprak dağıtımı, iltizamın kaldırılması... Bir de saymadıkları vardı: Yetimhane, gazete, sanayi mektebi... Kısacası Midhat Paşa Osman Hamdi'nin gözünde gittikçe yücelen ve örnek alınması gereken bir figür hâline gelmekteydi.

Midhat Paşa'nın bu reformcu şahsiyetinin bir de bugünden bakıldığında daha karanlık görünen bir yüzü vardı. Modernlik ve ıslahat adına giriştiği bu hareket zaman zaman gerçek bir mücadele hâlini alabiliyordu. Bu "medenileştirme misyonu" ister istemez sömürgeci bir hâl almakta, yerel ahaliyle İngilizlerin Hindistan'da veya Fransızların Cezayir'de oluşturdukları türden bir ilişki ortaya çıkmaktaydı. Halktan gelen tepkiler kuvvetle bastırılıyor, isyan hâlini aldıklarında ise Osmanlı güçlerinin teknolojik üstünlüklerini ezici bir şekilde kullandıkları açık bir muharebeye dönüşebiliyordu. Bu "sert" modernleşme, büyük ölçüde vilayetin karakteriyle de bağlantılıydı: Araplar ve Bedevilerden oluşan bir nüfusun "Şarklı" olarak algılanması bu tür baskıları daha da meşru kılıyordu. Kısacası, Midhat Paşa "Osmanlı oryantalizmi" diye adlandırılan olguya gayet iyi bir örnek teşkil ediyordu.

Osman Hamdi'nin mektuplarında bu tutumun çok açık yansımaları görülebiliyordu: Araplara karşı genellikle olumsuz bir tutum, Bedevileri "asil ve vahşi" olarak nitelemeye meyil, mücadeleye girişildiğinde hepsinin tek bir kategori altında ötekileştirilmeleri... Bütün bunların üzerinde de medeniyete ve modernliğe olan samimi ve tutkulu bir inanç. Osman Hamdi iki sene boyunca tam mânâsıyla Midhat Paşa'nın etkisi altında kalmış, zaten içinde yetişmiş olduğu kültürel değerlere uygun olan modernlik anlayışını da bütünüyle hazmetmiş ve içselleştirmişti.

Mektuplarından kısa bir alıntı, Osman Hamdi'nin Midhat Paşa'ya karşı hislerini olduğu kadar paşanın da mizacını da anlatmaya yeterli olacaktır:

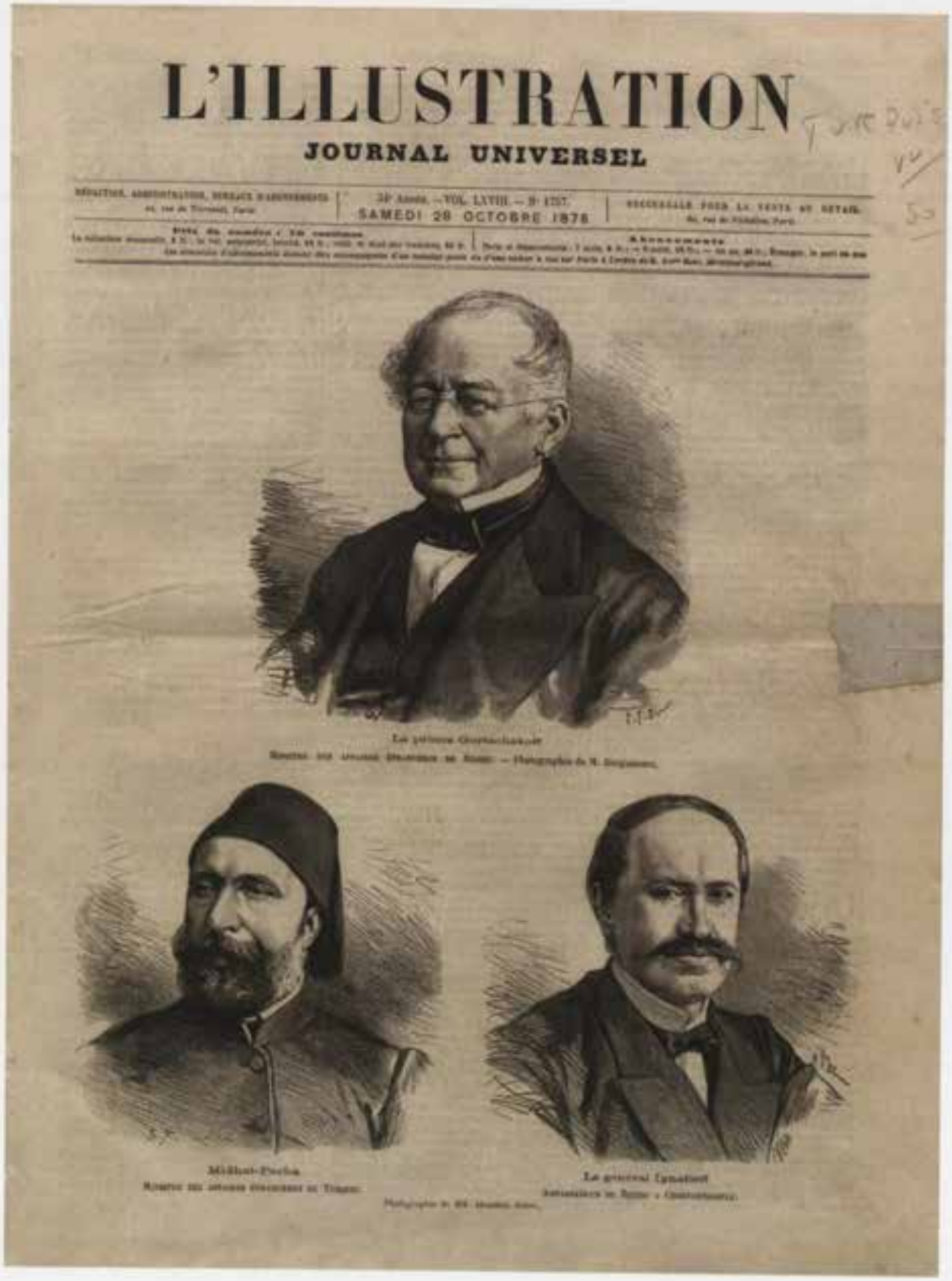
> Mesud Bey köle gibi çalışıyor. Paşa ondan memnun. Hareketli bir insan ve Paşa da hareketi sever. Geçenlerde akşam ye-

ğinde Mesud Bey biraz rahatsızdı. Paşaya söyledi, o da ona şöyle dedi: "Hastalananları sevmem. Haydi, Mesud Bey, dayan, dayan!!" Mesud Bey de bunu kendine şiar edindi ve "Dayan, Dayan" yazılı bir mühür kazdırttı.

Osman Hamdi'nin Midhat Paşa'yla Bağdat'tan sonraki yıllarda ilişkilerinin ne şekilde devam ettiğini bilmiyoruz. Paşanın çalkantılı siyasî kariyeri boyunca sık sık görev değiştiren Osman Hamdi'yle yollarının kesiştiği muhakkak olduğu gibi, Edhem Paşa'yla bitmeyen dostluğunun da ilişkilerinin bir şekilde devamına vesile olmuş olması beklenir. Ancak fiili olarak bir daha bu kadar yakın bir ast-üst ilişkisine girmemişlerdi. Zaten Bağdat'tan dönüşünden sonra Midhat Paşa'nın kariyeri son derecede hareketli olmuştu: 1872'de kısa bir sadrazamlık, 1873'te adliye nazırlığı, aynı sene sonunda Selanik Valiliği, ardından da 1875'te tekrar kısa bir adliye nazırlığı... Fakat bütün bunların ötesinde Midhat Paşa 1876'da Abdülaziz'i tahttan indirecek olan darbenin içinde liderlik rolünü üstlenmiş, takip eden aylarda da ruh sağlığı bozulan V. Murad'ın tahttan indirilip yerine II. Abdülhamid'in getirilmesinde önemli rol oynamıştı. Midhat Paşa'nın bu hızlı yükselişiyle siyasî düşüşü neredeyse eşzamanlı olmuştu. Kısa bir sadrazamlıktan sonra 1877'de azledilip sürülmüş, ertesi sene de affedilerek Suriye, ardından da Aydın valiliğine getirilmişti. Fakat Abdülhamid onu 1881'de öldürtmeye çalıştıktan sonra Abdülaziz'in şüpheli intiharından sorumlu tutarak yargılatmış, suçlu buldurtmuş, Taif'te ömür boyu hapse mahkûm ettirmiş, sonunda da 1884'te zindanında öldürtmüştü.

Bütün bu siyasî çalkantıların karşısında Osman Hamdi'nin neler düşündüğünü tam olarak bilmemekle beraber, onu tanımış olan hemen hemen her kişi Midhat Paşa'ya olan bağlılığının devam ettiğini ve kendini her zaman "Midhatçı" olarak gördüğünü söylemiştir. Abdülhamid devrinin sansürü ve baskısı altında böyle bir siyasî tutumun ne denli tehlikeli olduğu aşikârken Osman Hamdi'nin bu sadakatini ulu orta beyan ettiğini düşünmek yanlış olur. Fakat unutmamak gerekir ki kendi anlatımından hareketle Rudolf Lindau'un 1896'da kaleme aldığı *Bir Osmanlının Hikâyeleri* isimli kitabında Midhat Paşa'nın adı tek bir kere bile zikredilmemekle beraber hikâyeler boyunca sadece "paşa" ya da "vali" diye anılan bu şahsiyet son derecede olumlu bir şekilde okuyucuya sunulmaktaydı. Kısacası, Rudolf Lindau'ya Bağdat anılarını aktarırken Osman Hamdi, rejimin en çok nefret ettiği kişiyi ölümünden on yıl sonra isimsiz bir şekilde de olsa saygı ve takdirle anmaktaydı.

Kaynakça. (Ali Haydar Midhat, 1903), (Ali Haydar Midhat, 1908), (Ali Haydar Midhat, 1909), (İnal, 1940-1953: I, 315-414), (Pakalın, 1942: I, 189-445), (Şahin, 1991), (Eldem E, 1991: 66-67, 73-81), (Şahin, 1994), (Öztuncay, 2000: 156), (Makdisi: 2002), (Eldem E, 2010a: 35-44, 48-50, 56-59, 71-74, 80-81, 84-85, 89-93, 96-97, 104, 120-125, 132, 157, 168-170, 181-184, 187, 190, 193-194).


L'ILLUSTRATION
JOURNAL UNIVERSEL
SAMEDI 28 OCTOBRE 1876
Midhat-Pacha
Le général Ignatieff

L'Illustration dergisinin kapağında Hariciye Nazırı Midhat Paşa ene büyük siyasî hasmı Rus sefiri İgnatiyev ile yan yana. *L'Illustration*, 28 Ekim 1876. Yazarın koleksiyonu. Midhat Paşa'nın Rus mevkidaşı Prens Gorçakov ile değil de İstanbul'daki Rus sefiri İgnatiyev ile aynı seviyede gösterilmesi derginin gözündeki hiyerarşi açısından manidardır.

MİĞFER. *Savaşta veya herhangi bir mücadelede kafayı darbelerden korumak için tasarlanmış, genellikle madenden imal edilmiş başlık.*
» **İSLAMİ ESERLER**

MİHRAP. *İslam geleneğinde cami veya mescitlerde Kıbleyi ve dolayısıyla secde edilecek istikameti gösteren, genellikle duvarda tezyinatlı bir oyuk veya girinti şeklini alan mimarî unsur; Osman Hamdi'nin aslında* Yaradılış *adını taşıyan tablosuna yakıştırılan ad.* » **YARADILIŞ**

MİLLİYETÇİLİK. *Mensup olunan siyasî veya etnik topluluğa duyulan bağlılığı, bu bağlılığın ilerlemeye olacak faydasını, başka topluluklardan farklılığı ve bazen üstünlüğü vurgulayan duygu, siyasî düşünce veya ideoloji.* » **VATANPERVERLİK**

MİZAH. *Ciddi de olsa bir meseleye gülünç ve güldürücü yanlarını bularak ve vurgulayarak yaklaşma kabiliyeti ve arzusu.* » **KARİKATÜR**

Osman Hamdi'nin ilk monogramı, Paris, 27 Kasım 1864.

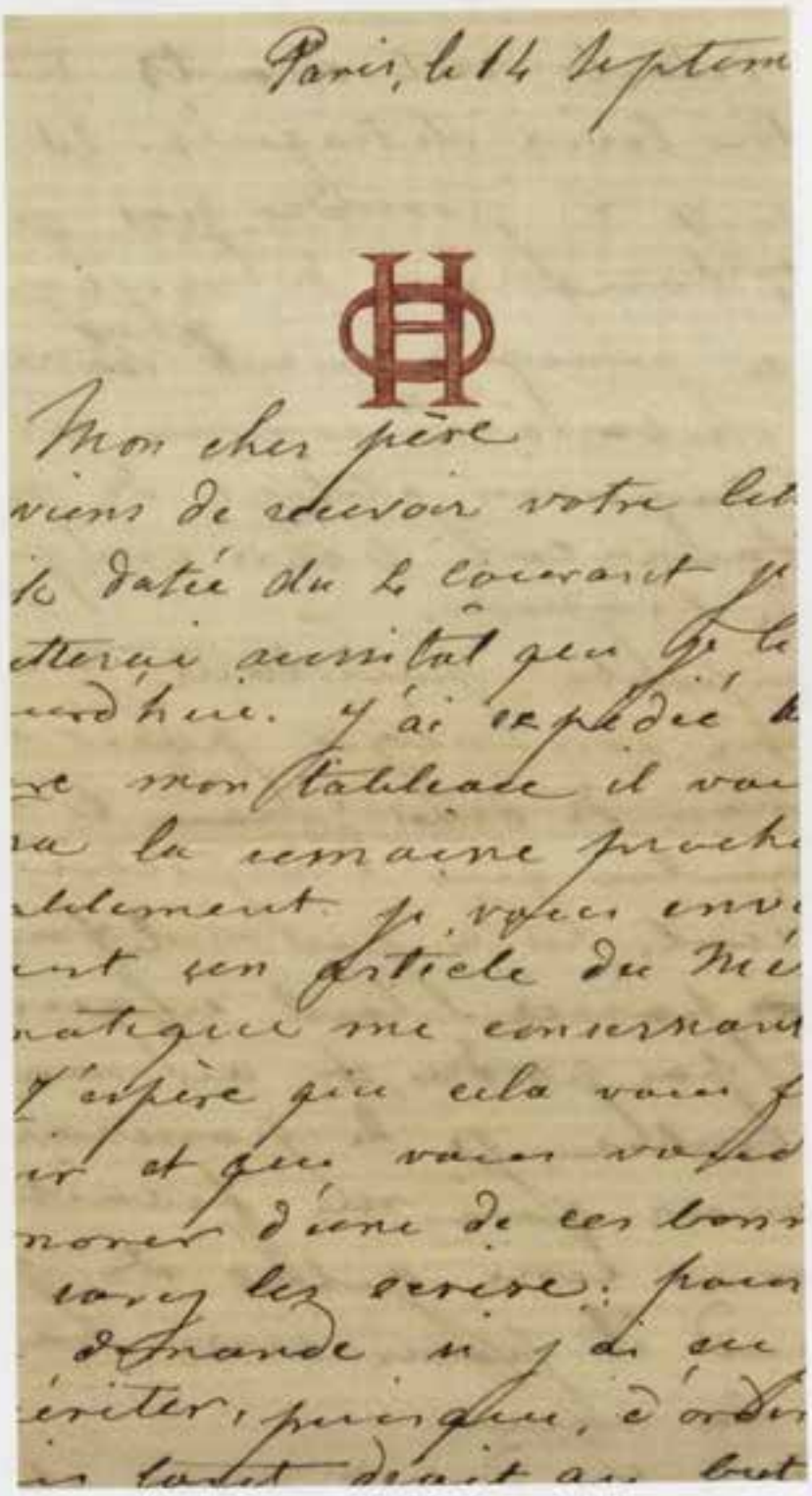
Osman Hamdi'nin ilk monogramı, Paris, 27 Kasım 1864.

MONOGRAM. *Bir veya birden fazla harf veya grafik unsurun bir araya getirilişinden oluşan simge.*

Monogram, Batı gelenğinde bir tür imza veya marka olarak çok sık kullanılmış olan bir grafik unsur olarak Osmanlı kültürüne ancak on dokuzuncu yüzyıldaki Batılılaşma hareketiyle birlikte girmiştir ve çoğunlukla bir kişinin ismini ya da isimlerinin baş harflerinden oluşmuştur. Bunların ilk örnekleri genellikle Latin harfleriyle oluşmuşsa da, sonradan Arap harflerinin kullanıldığı monogramlar da ortaya çıkmıştır: Abdülhamid'in A-H ve "ayın"-"ha" şeklindeki monogramları buna iyi bir örnektir. Monogramlar en çok mektup kâğıdı ve zarf gibi kırtasiyede kullanıldığı gibi mobilyadan mimariye kadar birçok alanda da uygulanmıştır.

Osman Hamdi'nin monogram modasına çabuk uyduğu anlaşılmaktadır. Daha Paris'te öğrenciyken, 1864 yılında kendine O ve H harflerinin iç içe geçmiş hâlinden oluşan bir monogramla süslenmiş mektup kâğıdı ve zarf yaptırdığı anlaşılmaktadır. İlk örneği yeşil renkte olan bu monogramı kısa bir müddet sonra değiştirmiş, kırmızı renkte ve daha yoğun dokulu bir monogramla değiştirmiştir. Bu monogramın ilginç tarafı, bir bakıma Osman Hamdi'yi ilk veya göbek ismini kullanmaya mecbur etmiş olmasıdır. Batı geleneğinde genellikle adın ve soyadın başharflerinden oluşturulan monogramlar anlaşılır nedenlerle iki harfliydi. Oysa Osman Hamdi kendi ismi olarak — imzası da dahil olmak üzere — sadece Hamdi'yi kullandığından bu konuda bir uyumsuzluk doğmaktaydı. Muhtemelen bu yüzden de Osman adını ekleyerek "iki harflilik" statüsüne yükselebilmiş, bunu da resimlerinde ve 1868'den itibaren yazıla-

Osman Hamdi'nin monogramının zarf ve mektup kâğıdında görüntüsü, 1866. Yazarın koleksiyonu.



Osman Hamdi'nin "*Art Nouveau*" monogramı, Haziran 1883 (mavi) ve tarihsiz (kırmızı).

1881 tarihli *Osmanlı Kadını* tuvalindeki imza.

rında yer alan imzasında uygulamaya başlayacaktır. Farklı insanlarda aynı kaygının değişik tezahürlerine rastlanabilmesi ilginçtir. Örnek vermek gerekirse Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa kendine monogram içeren bir antet yaptırdığında, oğlu gibi davranıp göbek adını ekleyerek I ve E harflerini seçmemiş, "Edhem Pacha" ibaresinin baş harflerini alarak "E P" monogramını kullanmayı tercih etmiştir. Çok iyi bilinen diğer bir örnek olan II. Abdülhamid'in ise gerek Arap, gerek Latin harfli monogramlarında isminin bütünlüğünü bozarak "Abd"in A'sını veya "ayın"ını "Hamid"in H'sı ya da "ha"sı ile birleştirmesi aynı amaca yönelik, yani iki harfli bir monogram oluşturmayı amaçlayan bir zorlama olarak dikkat çekmektedir.

Osman Hamdi Paris'te yaptırdığı — ve muhtemelen kendi çizdiği — monogramı uzun yıllar, belki de mektup kâğıdı stoku bitinceye kadar, kullanmıştır: Bağdat'tan 1870'de yolladığı mektuplarda bu monogram hâlâ yer almaktaydı. Ancak takip eden senelerde, muhtemelen 1880 civarında kendine yeni ve çok daha iddialı bir monogram oluşturmuştur. Bu monogram gene O ve H harflerinin bileşiminden oluşmaktaydı, fakat grafik özellikleri son derecede farklıydı. Genellikle başlangıcı 1890'lara tarihlendirilen ve Avrupa'yı kasıp kavuran *Art Nouveau* stilini çok net bir şekilde anımsatan, kıvrımları ve hareketliliğiyle o dönemin modernlik anlayışını tam mânâsıyla yansıtan bu monogramın en ilginç tarafı da tespit edebildiğimiz kadarıyla ressamın 1879 senesinden itibaren tablolarında kullandığı imzayla olan bağlantısıydı. Gerçekten de bu monogram, 1890'lara kadar Osman Hamdi'nin tablolarında yer alan süslü imzanın başlangıcıyla tamı tamına örtüşüyordu: Sağa doğru meyilli bir H'nin orta çizgisine asılmış elliptik O'nun, H'nin üst soldan kıvrılarak gelen sol direğiyle, sağ alta doğru kıvrılarak uzayıp giden sağ direğinin oluşturduğu akıcı kompozisyon her iki grafik şekli belirliyordu.

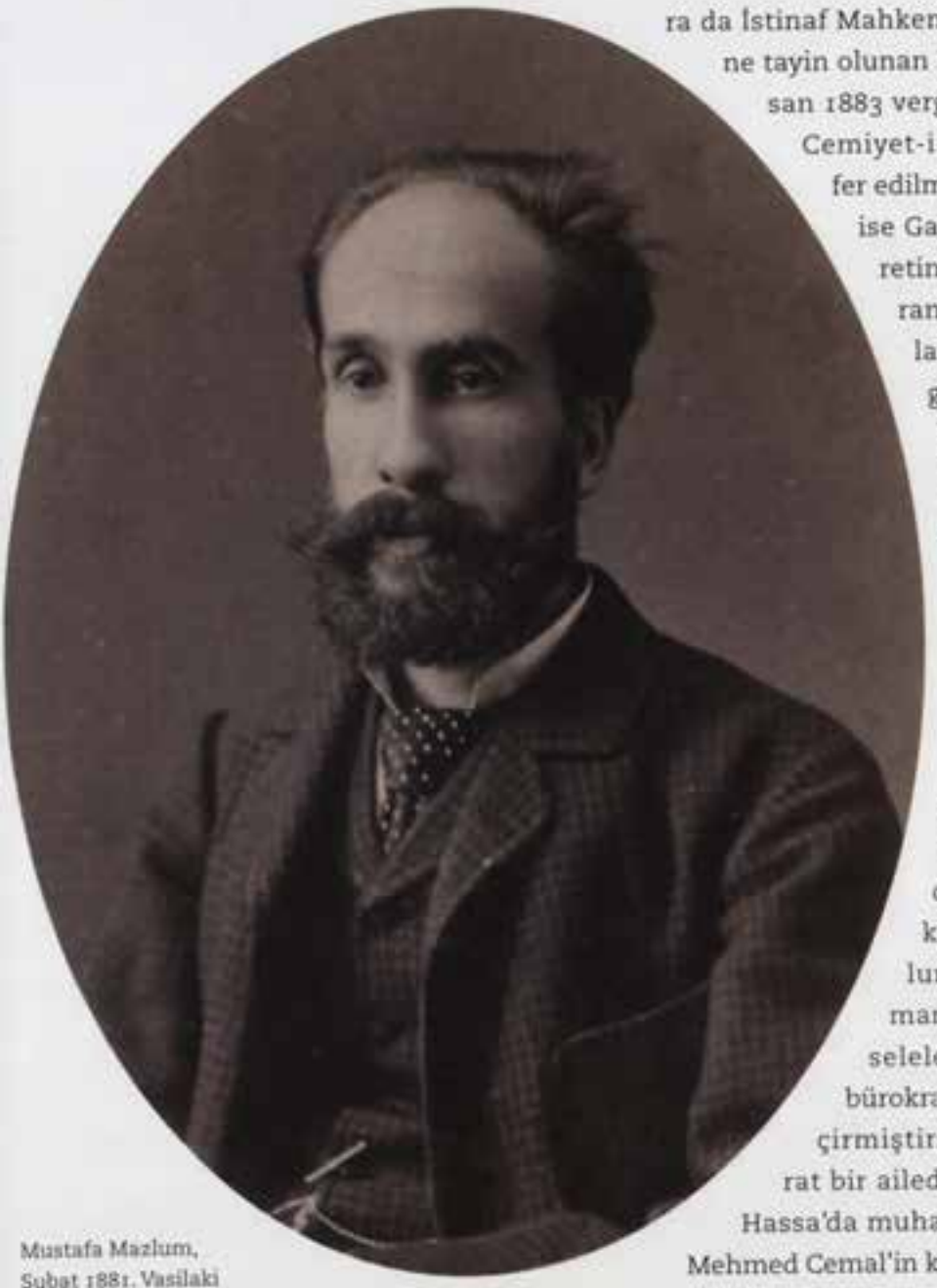
Osman Hamdi'nin bu monogramını ne zaman oluşturduğunu, ne zamana kadar kullandığını bilmiyoruz. Elimizde sadece iki örneği bulunan bu grafik unsuru hoş bir karikatürün yer aldığı tarihsiz bir kartonda, bir de Haziran 1883'te Osmanlı Bankası'na yazılmış bir mektubun üzerinde bulmak mümkün olmuştur. Ona mukabil imza şekliyle 1879'dan 1890'a kadar rastlanmaktadır. Zaten imza ve monogramdan hangisinin önce ortaya çıktığı da belli değildir; gerçi mantıken imzanın bu süreci başlatmış olması, monogramın da imzadan ilham alınarak yaratılmış olması akla yakın gelmektedir.

Önemsiz gibi görünebilecek bu küçük örnek, Osman Hamdi'nin çok yönlü sanatçılığını ve yaratıcılığını yansıtması bakımından ele alınmayı hak eden bir tasarım sürecine işaret etmektedir.

MUSTAFA MAZLUM. *1851-1893 tarihleri arasında yaşamış olan Edhem Paşa'nın üçüncü oğlu, Osman Hamdi'nin kardeşi.*

Mustafa Mazlum, 1870'ler. Pascal Sébah fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

Edhem Paşa'nın üçüncü oğlu Mustafa Mazlum, 18 Zilkade 1267, yani 14 Eylül 1851 günü İstanbul'da doğmuştur. Evde özel dersler aldıktan sonra Valide Rüşdiyesinde, ondan sonra da dört sene boyunca Mekteb-i Sultani'de — geleceğin Galatasaray Lisesi — okumuştur. Bu son kurumda hukuk derslerine devam etmiş, aynı anda da Bab-ı Âli'deki hukuk okulu olan Kavanin Dershanesi'nde de eğitimini tamamlamıştır. 1870'de Divan-ı Ahkâm-ı Adliye'nin Mazbata Odası'nda göreve başlamış, ardından da Mayıs 1876'da, babası Edhem Paşa'nın büyükelçi olarak bulunduğu Berlin'e ataşe olarak tayin edilmiştir. Ocak 1877'de İstanbul'a geri çağrılarak Adliye Nezareti Fihrist ve İstatistik Kaleminin başına geçmiş ve bu kurumun Haziran 1879'daki lağvıyla aynı nezaretteki Umur-ı Cezaiye Müdürlüğünün İstatistik kalemine nakledilmiştir. Mart 1881'de İstanbul Bidayet Mahkemesi Ceza Dairesine, bir sene son-



Mustafa Mazlum, Şubat 1881. Vasilaki Kargopulo fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

ra da İstinaf Mahkemesinin aynı dairesine tayin olunan Mustafa Mazlum, Nisan 1883 vergi mevzuatına bakan Cemiyet-i Rüsumiye'ye transfer edilmiştir. Ağustos 1889'de ise Galata Gümrüğü Nezaretine getirilmiş, 22 Haziran 1893 günü vuku bulan ölümüne kadar bu görevde kalmıştır. Babası Edhem Paşa'dan tam üç ay sonra vefat eden Mustafa Mazlum, babasının Üsküdar Mihrimah Camii haziresindeki türbesine defnedilmiştir.

Edhem Paşa'nın dört oğlu arasında bilim ve sanatla doğrudan ilgilenmeyen tek kişi olan Mustafa Mazlum, kısa hayatının tamamını adlî ve malî meselelerde uzmanlaşan bir bürokrat ve idareci olarak geçirmiştir. Kendisi gibi bürokrat bir aileden gelen ve Hazine-i Hassa'da muhasebeci olarak çalışan Mehmed Cemal'in kızı Fatma Saime (1856-1940) ile evlenmiştir. Bu evlilikten iki çocuk dünyaya gelmiştir. Zeliha Fethiye (1881-1964), Ahmed Reşid Bey'le evlenmiş ve Cemal Reşid ile Ekrem Reşid [Rey] kardeşlerin annesi olmuştur. Oğulları Ali Sami ise (1886-1909) diplomat olarak başladığı kariyerini Belgrad'da trajik bir intihar ile noktalamıştır.

Kaynakça. (BOA, DH.SAİDd. 3/454), (Koç, 1993).

MÜBAREK GALİB [ELDEM]. *1870-1938*

tarihleri arasında yaşamış olan Edhem Paşa'nın oğlu İsmail Galib'in oğlu; Osman Hamdi'nin yeğeni; sanat tarihçisi.

Edhem Paşa'nın ikinci oğlu İsmail Galib'in Dersan ile olan evliliğinden ilk çocuğu, 1870 civarında dünyaya gelen Mehmed Mübarek'tir. Sonradan babasının adını bir tür soyadı gibi almış olan Mübarek önce Mübarek Galib ismini kullanmış, ardından da aile Eldem soyadını aldığından Mübarek Galib Eldem olarak ismini değiştirmiştir.

Mübarek Galib, Edhem Paşa'nın ailesinde hakim olan bilim ve sanat profiline uyan fertlerden biridir. İlk eğitimini

Mehmed Mübarek Theresianum üniformasıyla, Viyana, Mart 1883. Dr. Székely fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu. Babası İsmail Galib'in kaleminden arkadaki ibare: "Oğlum Mübarek Viyana'da Terezyanum mektebinde bulunduğu tarihde çıkarılan resmidir. Fi Mart sene 99/1883 sene 1300 Hicri".

Osman Hamdi, *Mübarek Portresi*, 1884. Ahşap üzerine yağlıboya, 54 x 44 cm. Özel koleksiyon. Resimdeki ithaf: *A mon cher Mubarek* (Sevgili Mübarek'ime). Bu portrede Mübarek, Theresianum okulunun üniformasını giymektedir.

Süleymaniye'deki Abdi Kâmil mektebinde görmüş, ardında birçok akrabası gibi yurtdışında okumaya gönderilmiştir, 1880'de Viyana'daki meşhur Theresianum mektebine kaydolmuş, sekiz yıl sonra da Berlin'deki Falk Gymnasium'a geçerek oradan mezun olmuştur. Ardından da Belçika'ya geçmiş, Namur, Liège ve Brüksel'de de eğitimine devam ettikten sonra İstanbul'a dönmüş, 1889 yılının sonunda Hariciye Nezaretince istihdam edilmiştir. 1901'de babasın İsmail Galib Bey'in ölümüyle yarım kalan Müze-i Hümayun İslamî sikkeler kataloğununun üçüncü kısmını yayımlamıştır. İstatistik kalemi başta olmak üzere muhtelif devlet dairelerinde görev yaptıktan sonra Millî Mücadele yıllarında Ankara'ya geçmiş, 1921'de Maarif Vekâletine bağlı Hars (Kültür) Dairesinin başına gelmiş, 1925'e kadar bu görevde kalmıştır. 1929'a kadar Müzeler Dairesi Asar-ı Atika Şubesinde görev yapmış, 1932'e kadar da Eskişehir'de Fransızca ve Almanca hocalığı yapmıştır. 18 Şubat 1938'deki ölümüne kadar da Adalet vekâleti için tercümeler yapmıştır.

Sen Petersburg sefiri ve Girit valisi Çapanzade Ahmed Şakir Paşa'nın kızı Munise'yle evlenen Mübarek Galib'in beş çocuğu olmuştur: Memduh, Galib, Roksan, İskender ve Hüsrev. Başlıca eserleri arasında şunları saymak mümkündür:

– *Müze-i Hümayun Meskûkât-i Kadime-i İslâmiye Katalogu Kısm-ı Sâlis. Mülûk-ı Cengiziye ve İlhaniye ve Celâiriye ve Kırım Hanları Meskûkâtı*, İstanbul, 1318/1901.

– *Ankara*, İstanbul, 1341/1925.

– *Hindistan'da Türk Hükümdarları. Timurîlerin Hindistan'a Dahil Oldukları Zamana Kadar ve 603-962 Senelerinde Delhi'de İcra-yı Saltanat Eden Hükümdarlar*, İstanbul, 1341/1925.

– "Milet ve Didima. I", *Türk Yurdu*, 3/13 (Kasım 1925), s. 54-55.

– "Milet ve Didima. II", *Türk Yurdu*, 3/14 (Aralık 1925), s. 161-180.

– "Ankara'nın Evleri", *Muallimler Birliği*, 8 (Şubat 1926), s. 354-359.

– "Menteşeoğulları Devrine Aid Bazı Kabir Taşları", *Türkiyat Mecmuası*, 2 (1926), s. 347-364.

Kaynakça. (BOA, İ..DH.. 1161/90770, 6 Rebiyülahir 1307; İ..DH.. 1213/95016, 2 Cemziyülahir 1308; BEO 1144/85731, 28 Muharrem 1316; MF.MKT. 408/41, 5 Rebiyülevvel 1316), (Satan, 2005).

MÜHÜR. *Mürekkep ile kâğıda ya da balmumu ve kil gibi yumuşak maddelerin üzerine oyulmuş ya da kabartılmış olan deseninin izini bırakmaya yarayan, genellikle elde tutulabilen alet; bu aletin bıraktığı izin kendisi.*

Osmanlı geleneğinde uzun müddet imzanın yerini tutmuş olan mühür, sert bir yüzeyin oyulmasıyla elde edilen yazı ve şekillerin mürekkep yoluyla kâğıda geçirilmesiyle elde edilirdi. Osmanlı mühürleri genellikle negatif, yani oyuk olan yazı kısmının kâğıtta boş ve/veya beyaz kalıp, mührün geri kalanının mürekkebin renginde belirmesiyle elde edilen bir şekil almaktaydı. Mührün en büyük avantajı kişinin üzerinde taşıyabileceği gibi, başkasına emanet edebileceği bir obje olması ve dolayısıyla imzadan farklı olarak istenirse "vekâleten" kullanılabilmesiydi. Mühürlerin çeşitleri, boyları, hattın türü, hattın kalitesi, hakkâkın mahareti gibi etkenlerle değişebilmekteydi. On dokuzuncu yüzyılda imza kullanımının yaygınlaşmasıyla mühür kullanımı hafifçe azalmışsa da, birçok kişi bulundukları duruma göre imza veya mühür arasında bir tercih yapabilmekteydi. Cumhuriyetle ve özellikle Latin harflerine geçisle birlikte mühür kullanımı büyük ölçüde azalmış, esas itibarıyla okuma yazma bilmeyenlerin imza yerine kullanmaları için kullanılmaya başlamıştır.

Gayet Batılı bir kültüre sahip olduğunu bildiğimiz Osman Hamdi'nin neredeyse her zaman imza kullandığına, hatta bu imzasını da ezici sıklıkta Latin harfleriyle atmasına şaşırmamak gerekir. Ancak çok nadiren ve sadece resmi yazışmalarda kullanılmak üzere yaptırmış olduğu ve kullandığı bir mührü de olduğu anlaşılmıştır. Osmanlı Bankası arşivinde bulunan dört adet maaş senedinin altında imza mahallinde bu-

Osman Hamdi'nin Ticaret Nezaretinden Kânun-Sani 1299 (Ocak-Şubat 1884) maaşının senedi, 1 Şubat 1299/13 Şubat 1884. Osmanlı Bankası Arşivi, XKHY002005378 00001.

lunan bu mühürde, sadece "Hamdi" ismi yer almakta, altında "86" tarihi ve Garo Kürkman'ın önerdiği gibi "Hüsnü" olarak okunabilecek bir hakkâk imzası bulunmaktadır. Bundan mührün 1286 yılında, yani Hicri kabul edilirse 13 Nisan 1869 günü, Rumi kabul edilirse 13 Mart 1870 günü başlayan sene içinde yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu dönemde Hicri tarihin kullanılmasının daha muhtemel olduğu, ama diğer taraftan da Osman Hamdi'nin Bağdat'a doğru 21 Mart 1869 günü yola çıktığı düşünülürse, mührün Bağdat'ta yapılmış olabileceği akla gelmektedir. Ne var ki Garo Kürkman bu hakkâki İstanbullu bir sanatkâr olarak tespit ettiğinden en muhtemel izah, Osman Hamdi'nin bu mührü bu ilk resmi görevine çıkmadan biraz evvel yaptırmış ve bitmekte olan 1285 yılı yerine başlangıcı çok yakın olan 1286 tarihini koymayı tercih etmiş olduğu ya da belki de en basiti mührü babası yaptırıp arkasından Bağdat'a yolladığıdır.

Her halükârda üzerinde durulması nokta, Osman Hamdi'nin bu geleneksel tasdik şeklini çok nadiren kullandığı, Türkçe olan resmi yazışmalarında bile mühür yerine Arapça imza kullanmayı tercih ettiği, genelde ise Latin harfli ve Fransızca imlasına uygun imzasından neredeyse hiç vazgeçmediğidir.

Kaynakça. (Eldem E, 1997: 224).

MÜNİR PAŞA. *Aynı ismi taşıyan, biri Osman Hamdi'nin Paris'ten tanıdığı, diğeriyse dünürü olan iki Osmanlı devlet adamı.* » **ARKEOLOJİ; MAHMUD MÜNİR PAŞA; MÜZE-İ HÜMAYUN; SALİH MÜNİR PAŞA**

MÜTALAA. *Arapçada okuma, inceleme; Osman Hamdi'nin* Okuyan Genç Emir *ve benzeri tablolarının bazen aldığı ad.* » **OKUYAN GENÇ EMİR**

MÜZE-İ HÜMAYUN. *Bugün İstanbul Arkeoloji Müzeleri adıyla bilinen, en erken şekliyle 1846'da kurulmuş olan Osmanlı eski eserler müzesi.*

Bugünkü İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin başlangıç noktası olarak görülen Müze-i Hümayun'un tarihini bir sözlük maddesine sığdırmanın imkânsızlığı bir yana, bu girişimin en zor taraflarından biri bu tarihin nereden başlatılacağı ve nasıl bir kurguya dayalı anlatılacağı meselesidir. Kurgunun özellikle zorluk arzeden veçhesi devamlılık ve kopukluk arasında oluşturulacak hassas dengedir. Ülkemizde devamlılığın özellikle ve ısrarla vurgulanmaya çalışılmasının neticesinde genellikle bu tür bir sürekliliği sağlamaya veya en azından hissini vermeye daha uygun olan özellikler ön plana çıkarılmaktadır. Bunların en belirgin olanı ise tarihlendirilebilen kurumsal devamlılıktır: Bir kurumun kuruluş tarihi bulunabilir ve ardından gelişmesinin merhalelerine tekabül eden birkaç tarih daha eklenirse devamlılık atfedilebilecek bir süreç yaratılmış olmaktadır. Bu yüzdendir ki tarihçiliğimizin en büyük saplantılarından biri "ilk"ler ve "kuruluş" lar ve "kurucu"lar peşinden koşma ihtiyacıdır. Oysa her kurumsal devamlılığın gerçek bir devamlılık mânâsına geldiğini, özellikle de kavramsal bir devamlılık getirdiğini düşünmek çok aldatıcı olabilir.

Bunun en belirgin işaretlerinden biri, Osmanlı müzeciliğinin başlangıç noktasını tespit etmek için harcanan çabadır. 1846 veya 1847 yılında, o zaman Tophane Müşiri olan Rodosizade Damad Ahmed Fethi Paşa (1801-1858) tarafından kurulduğu söylenen müzenin ilk hâli bu gayretin başlıca hedefi olmuştur. Gerçi müzenin köklerini inme çabası daha 1870'lerdeki müdür Philipp Anton Dethier'yi de uğraştırmıştı ve kaleme aldığı müzenin kısa bir tarihçesinde Ahmed Fethi Paşa'nın "22 yıl önce birkaç antikayı muhafaza etmek" amacıyla bu işi başlattığından bahsetmişti. Ne var ki Dethier'nin bu yazıyı ne zaman kaleme aldığı bilinmediğinden ilk teşebbüsü tarihlendirmek mümkün olmamıştı. Fakat Ahmed Fethi Paşa'yla ilgili kuruluş öyküsü artık yerleşmişti. 1910'da Osman Hamdi'nin ölümüne ayrılan *Servet-i Fünun* sayısı bu bilgiyi vermekle yetinmiyor, bir de Theodor Wiegand'dan bir anekdot aktarıyordu: Ahmed Fethi Paşa'yı bu girişime iten, Sultan Abdülmecid'in Yalova'ya bir gezisinde yerde gördüğü taşlardaki yazıları okuttuğunda Bizans İmparatoru Konstantin'in isminin olduğunu öğrenip bu taşları yerden kaldırtıp İstanbul'a göndertmesiydi.

Yalova hikâyesi herhalde bir rivayetten ibaretti, ama başka kaynaklar da 1846 yılında ilginç bazı gelişmelere işaret ediyordu. Fransız *Moniteur Universel* gazetesi Mart 1846'da Alman gazetelerinin 25 Şubat tarihli ve İstanbul menşeli bir haberinden aktararak şunu demekteydi:

> Padişah bundan böyle yabancıların kendi şahsi kütüphanesini gezebileceklerini buyurdu. Bu imtiyazı elde eden Reşid Paşa'dır. Padişah bir de okumuş ve bilimle ve sanatla uğraşan herkese açık olacak bir müzenin tesisini de emretti.

İlginçtir ki Ahmed Fethi Paşa'nın teşebbüsüyle ilgili ilk belge de aynı tarihlere rastlamaktadır. Mesail-i mühimme serisinde 18 Safer 1262, yani 15 Şubat 1846 tarihli bir irade, Harbiye Anbarı veya Cebehane adıyla anılan Aya İrini kilisesinin "vera tarafında", yani arkasında bir müzenin oluşturulması için gereken masraflar hakkında Tophane müşirinin tezkiresini zikrediyordu. Belli ki Alman gazetelerin 25 Şubat tarihinde İstanbul'dan neşrettikleri haber bu kararın bir yansımasıydı. Aynı seneye ait başka belgeler sürecin başladığına işaret etmekteydi: 8 Ekim 1846'ta Trablusgarp'tan gelmesi söz konusu olan eski eserlerle ilgili olarak, Harbiye Anbarının "Avrupa devletleri misillu müze ittihaz edilerek" kullanılmasından bahsedilmekteydi. 6 Aralık 1846'da ise Kapudan Paşa'nın (Mehmed Ali Paşa) Girit'ten getirmiş olduğu eserlerin müzeye gireceği kaydediliyordu. Sistem anlaşılan Ahmed Fethi Paşa'nın sorumluluğunda işliyordu: 3 Şubat 1847 tarihli bir belge, Musul'daki Fransız konsolos vekilinin kazı yapmak için yapmış olduğu başvuru Tophane müşiri

Fethi Paşa'ya havale edilmişti. 1847 senesinin sonunda ise müzenin kuruluş çabalarını neredeyse iki sene evvel müjdeleyen *Moniteur universel* iyimserdi:

> Padişahın emri ve Ahmed Fethi Paşa hazretlerinin gayretiyle Topkapı Sarayının Cebehane isimli bir müştemilatında kurulmuş olan eski eser müzesinden daha önce bahsetmiştik. Koleksiyonu zenginleştirmek için şayan-ı dikkat bütün eserleri toplayıp İstanbul'a yollamaları yönünde taşra valilerine yapılan tenbihler ise meyvalarını vermeye başlıyor.

Ardından da Kudüs mutasarrıfı Zarif Mustafa Paşa'nın Gaze'den yollamış olduğu bir kabartmanın güzelliğinden bahsediliyordu. Gustave Mendel'in kaydettiği bazı olaylar, iyi kötü bazı objelerin İstanbul'a doğru yol aldığını gösteriyordu. Hatta Maxime du Camp'nın meşhur komik maskeli aktör heykeline el konulması, bir tür eski eser korumacılığının başlangıcına işaret edebiliyordu.

Şüphesiz ortada ciddi bir niyet ve belirli bir gayret vardı. Ne var ki bu münferit çabalar gerçek bir müzenin ortaya çıkmasına yetmiyordu. Aya İrini'nin karanlık dehlizlerinde ve avlusunda gelişi güzel yığılmış, tasnif edilmemiş, menşei kaydedilmemiş ve unutulmuş objelerin bir koleksiyon oluşturduğunu söylemek mümkün değildi. Zaten binanın büyük bir kısmı hâlâ eski işlevine, yani eski silahların muhafazasına ayrılmıştı. Bu silahlar belirli bir düzene sokarak Mecma-i Esliha-i Atika, yani eski silahlar koleksiyonu adıyla bir tür askerî müzeye dönüştürülmüştü. Silahlara ilaveten yeniçeri kıyafetleri giydirilmiş cansız mankenler bu görüntüyü tamamlıyordu. 1852'de Atmeydanına taşınan ve Mecma-i Elbise-i Atika (Eski kıyafetler koleksiyonu) adı verilen bu sergi, şehrin ilk bilinçli turist çekim merkezlerinden biri hâline gelmişti. Kısacası Osmanlı askerî üniformalarıyla savaş aletleri eski eserleri büyük ölçüde bastırıyordu. Bütün bu örgütlenmenin başında Ahmed Fethi Paşa'nın olmuş olması aslında manidardı: Tophane müşiri olmasından dolayı kendi yetkisi altındaki Cebehane binasında ağırlıklı olarak askerî malzemeleri sergiliyor, diğerleri ise biraz sığıntı gibi, kenarda köşede tutuluyordu. Bu anlamda günümüzde Askeri Müze'nin Osmanlı armasından esinlenerek türettiği armasının altına 1846 tarihini koyması hiç de yanlış sayılmaz: 1846'da asıl kurulan askerî bir müzeydi, henüz bir eski eserler müzesi değil.

Zaten şunu da unutmamak lazım ki müze kelimesi o tarihlerde kullanılmakla beraber, kurumsal bir isimden çok işlevsel bir tanımdan ibaretti. Kurumsal olarak bakılacak olursa aslında her biri koleksiyon (mecma) olarak tanımlanan üç müzenin varlığından bahsetmek daha doğru olur: Mecma-i Esliha-i Atika, Mecma-i Elbise-i Atika ve Mecma-i Asar-ı Atika, yani sırasıyla silah, elbise ve eski eser koleksiyonları. Ne var ki bu üç koleksiyonun boyu, kalitesi ve önemi birbirinden çok farklıydı. Bunun en çarpıcı ispatı, bu üç koleksiyonun 1852'de İstanbul'u ziyaret etmiş olan Théophile Gautier'nin seyhatnamesindeki yerleriydi: Eski eserlere bir paragraf, eski silahlara bir sayfa, eski elbiselere ise bütün bir bölüm ayrılmıştı. Gerçi birçok yabancı eseki eserlerin toplandığı mekânı ilgiyle geziyorlardı, hatta bazıları gayet profesyonel bir şekilde içeriği-

Edward Goold'un kataloğunun kapağı ve içinden Midilli'de bulunmuş bir kadın heykelinin tarifi ve Limonciyan tarafından yapılmış resim, 1871. Edward Goold, *Catalogue explicatif, historique et scientifique d'un certain nombre d'objets contenus dans le Musée impérial de Constantinople fondé en 1869 sous le grand vésirat de Son Altesse A'ali Pacha*, İstanbul, 1871, s. 6. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

ni incelemeye çalışıyorlardı. Albert Dumont'nun 1868'de *Revue archéologique*'de uzunca bir makale hâlinde yayımlamış olduğu envanter, müzenin fiilen ilk kataloğu niteliğindeydi. Ama bu katalog zaten müzenin ne kadar perişan olduğunu göstermeye yetiyordu. Üstelik henüz resmi bir ismi dahi yoktu: Dumont, bulunduğu mekândan hareketle "Aya İrini Müzesi" başlığını atmakla yetinmişti.

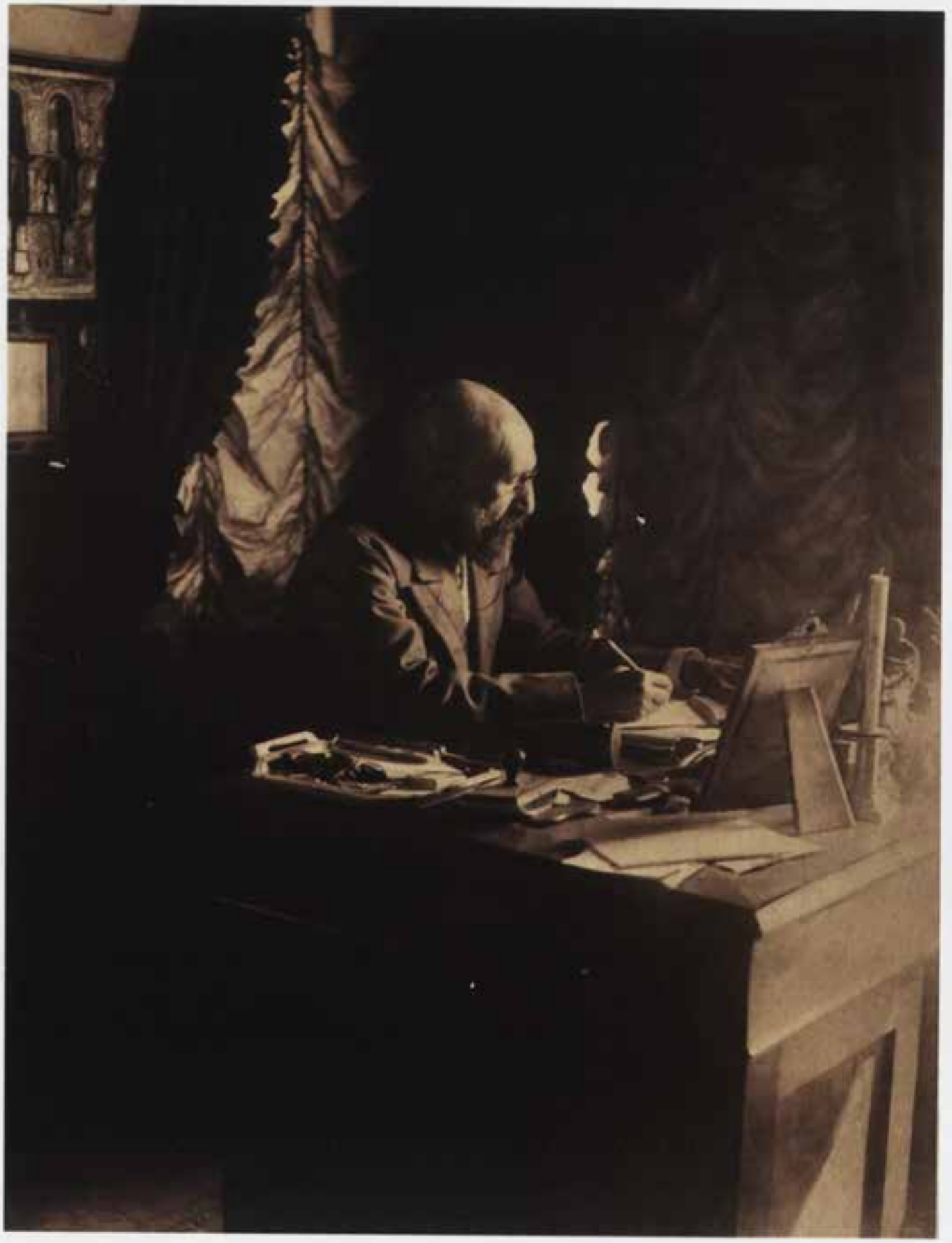
Bu durumda belki de müzenin kuruluşunu belgelemek için iki önemli, hatta vazgeçilmez unsura kavuşmasını beklemek gerekir: Resmi bir isme ve bir müdüre. Bu da bizi 8 Temmuz 1869 tarihine, yani Edward Goold adındaki bir müdürün artık Müze-i Hümayun ya da Fransızca *Musée impérial* adı verilen bir kurumun başına tayin edildiği güne getirecektir. Goold'un iki sene sonra yayımladığı kataloğun Sadrazam Mehmed Emin Âli Paşa'ya ithaf ettiği önsözünde iddia tam da o yöndeydi:

> Maarifin yeni terakkisinin bir ilavesi olarak İstanbul Müze-i Hümayunu'nun tesisi Zat-ı Sadaretpenahilerinin sayesinde olmuştur.

Bu sözlerde biraz dalkavukluk vardı, ama kısmen de doğruydu. Âli Paşa müzeye ad vererek ve başına bir müdür tayin ederek kurumsal bir yapıya doğru gereken bir adım atmıştı. Goold'un maarife gönderme yapması ise gayet manidardı, zira bu işin arkasında duran asıl kişi, dönemin Maarif Nazırı Safvet Paşa'ydı. Goold garip bir adamdı: İrlanda asıllı, Avusturya ordusunda subay olmuş, ardında Mekteb-i Sultani'de hocalık yapmıştı. Arkeoloji ve eski eserler konusunda da pek bilgili sayılmazdı; ancak gayet cevval ve iyi niyetli olduğundan, müdürlüğünün sürdüğü iki sene boyunca Müze-i Hümayun ciddi bir şekle girmeye başlamış, ilk defa da Limonciyan adındaki sanatçı tarafından resimlendirilmiş müstakil bir kataloğa kavuşmuştu. Bu olumlu havaya katkısı olan başkaları da vardı. Safvet Paşa taşradan eser getirtmek için çırpınıyor, birçok vali de bu talimatları ciddiye alarak gerekeni yapıyordu: Trablusgarp'ta Ali Rıza Paşa ve hariciye müdürü Carabella Efendi; Selanik'te Sabri Paşa; Girit'te Kostaki Adosidis Paşa; Konya'da Abdurrahman Paşa...

Bu gelişmelere Eylül 1871'de sadrazam olan Mahmud Nedim Paşa son verdi. Tasarruf amacıyla müdürlüğü lağvederek müzeyi Avusturya sefiri Prokesch-Osten'in tavsiyesi üzerine Terenzio isminde Lloyd acentesinin oğluna teslim etti. Ressamlıktan başka pek bir maharet olmayan bu kişiyle birlikte müze bir sene kadar uykuya girmiş, Ağustos 1872'de Maarif Nazırı Ahmed Vefik Paşa'nın işe ele alıp başına Philipp Anton Dethier'yi getirmesiyle tekrar canlanmıştı.

3 Mart 1881'deki ölümüne kadar bu görevde kalan Dethier, müze üzerinde çelişkili etkileri olmuş bir kişilikti. Arkeolog olarak pek ciddiye alınmayan, hatta bazıları tarafından düpedüz deli gözüyle bakılan bir kişiydi. Buna ilaveten Osmanlı topraklarındaki eserlerin yurtdışına çıkışını eskisine nazaran



Osman Hamdi müzedeki yazıhanesinde, 1906. Phébus fotoğraf stüdyosu. Faruk Sarç koleksiyonu.

kolaylaştırmak olmasa da sisteme oturtmak ve paylaşım usulünü yerleştirmek açısından etkin bir rol oynamış olan 1874 Asar-ı Atika Nizamnamesi'nin çıkmasına vesile olması, hatta kiminin gözünde Almanların Bergama'dan eser götürmelerini kolaylaştırmak için çaba harcamış olması etkisinin olumsuz bir şekilde değerlendirilmesine neden olmuştur. Ancak diğer taraftan da eserleri Aya İrini'deki perişan hallerinden kurtarmak için Çinili Köşk'ün 1875'te tahsisini, eserlerin de 1880'de oraya nakledilmesini sağlamış olması muhakkaktır ki müzenin gelişmesinde çok önemli rol oynamış bir süreçtir. Keza, her ne kadar sonunda gerçekleşmemiş de olsa, Dethier'nin bir Müze Mektebi, yani arkeoloji ve müzecilik eğitimi verecek bir kuruma ihtiyaç duymuş olması ilginçtir.

Fakat müzenin gerçekten yeni bir kimliğe bürünmesi, kurumsal bir yapılanmaya doğru ilerlemesi ve gerek mekân, gerek içerik bakımından uluslararası bir seviyeye gelmesi Osman Hamdi'nin müdürlüğü sayesinde ve süresince olmuştur. 4 Eylül 1881'deki tayininden itibaren müzenin gelişmesi için sarrf ettiği çabalar nispeten kısa sürede meyvalarını vermiştir. Goold'un gayet hafif kaçan 1871 tarihli kataloğundan beri herhangi bir bilimsel envanteri bulunmayan müzeye yeni bir katalog sağlamak için Salomon Reinach ile işbirliğine girip bu kataloğun 1882'de neşredilmesi ilk adımdı. Ardından 1883'teki Nemrut Dağı seyahatiyle müzeyi bir arkeoloji ve bilim kurumu olarakl tanıtmış, sonra da 1884'te en önemli adımı atmıştı: Asar-ı Atika Nizamnamesi. Bu yönetmelik sadece hukuki bir metin ve yabancıları eserleri götürmekten men eden bir araç değildi. Bu nizamnamenin uygulanması, artık Osmanlı topraklarında ortaya çıkacak hemen hemen herşeyin İstanbul'daki müzeye doğru akacağının işaretiydi; dolayısıyla da müzenin fiziki ve kavramsal yapısını baştan başa etkileyecek nitelikte bir gelişmeydi.

Dolayısıyla artık bütün mesele müzenin takip etmesi gereken gelişme planını mümkün kılacak maddi ve manevi desteği

Servet-i Fünun dergisinde Müze-i Hümayun. Servet-i Fünun, 984 (1 Nisan 1326/14 Nisan 1910), s. 348-349.

Une salle du Musée Ottoman — موزه‌نك آثار اسلامیه صالونلری

Une salle du Musée ottoman. — موزه‌نك صالونلرندن بری

Le Musée Ottoman que nous devons à Hamdy Bey — مرحوم حمدی بکك ایدرك موزه دائرلری

L'Ecole des Beaux-Arts que nous devons à Hamdy Bey — مرحوم حمدی بکك ایدرك صنایع نفیسه مکتبی

پرنسلیغه دیونی اولان آیاصوفیه جامعك بانیسی بایه قتل ایدیلرك دفن اولندقلری مولدی وجوده کتیرن سلطان عبدالحمیدك نیکرو حامی اولدقلری بولتن رسمیلرنك دخی تحریر ایدن مسئول بر (حرکول) هیکلی اعدا ایدر. بونداحتمد داآولدقلری آنیدامندهکی پیلاکرك باشقری، استانبول قاضی احمد حلمی سدایدن دخیرك برقاچسی ایله آراسندادر. (ایکیاشهرایدن (پورفیریوس) ك برهیکل یوقلمسایدی، ایشته موزه‌تأسیسه بومورك ایشار اولنمدن.

قاضی احمد پاشاك وفاتندن سوکره برگون آوسترالیا سفیری (فون پروفسن - اوستن) یوسالن زیارت ایدیرك یوراده دیوم برفوتکیوك ایلك مناسبتی کلك تسمیه کورمشدر. سفیر سلطان عبدالحمیدی موزه مدیرلی تشکیلی تکلیف ایدر وتوصیه اولونیه رسمای (ارکیو) آلقاب اولنور ایسمده بومدیر آزدهان سوکره اشغالیدن.

برزمان موسیو (لوه) نامنده برذات موزه مدیرلیکنه یولمقدن سوکره آثار جلیه متخصصلرندن پروفسور (فیلیپ آنتونیدس) موزیمدیری اولوب (۱۸۶۹)

متعمدد فوتکیون‌دیتاکی موزه‌سی» نامی آلدیغی درجه‌یکلی (۱۸۸۱) سنه‌سنده (مدیه) وفات ایدنجیه زمان موزه‌ده ۹۵۰ پارچه آثار جلیه یوقیدر ایدی، بزیوکری خلیل ادهم بکك بر خلاصه‌سندن اقتباس ایدیورز.

bulmaktan ibaretti. Bunu sağlayan ise 1887'deki Sayda kazıları oldu. Osman Hamdi'nin ihbar üzerine Sayda'da bulduğu nekropolden çıkan lahitlerin cazibesi ve önemi bir anda Müze-i Hümayun'u arkeoloji dünyasının ortasına yerleştirmiş, ona bir meşruiyet ve görünürlük sağlamış, dolaylı olarak da gelişmesine gereken finansman için büyük bir koz hâline gelmişti. Avrupa müzeleriyle yarışma fikrinin cazibesine kapılan II. Abdülhamid yeni bir binanın yükselmesi için gereken desteğin emrini verirken, Osman Hamdi de dostları ve çevresi sayesinde bu projeyi daha gerçekçi kılmaya çalışıyordu. Tam Sayda dönüşü alınan bir kararın fiiliyata geçmesi dört sene sürdü: 13 Haziran 1891 günü mimar Alexandre Vallauri'nin gerçekleştirdiği Luhud ve Mekabir-i Atika, yani Eski lahitler ve mezarlar müzesinin yeni binası açılmıştı. Kısa bir müddet sonra, 1892'de müzenin elzem bir tamamlayıcısı olan bilimsel bir kütüphane de oluşturulmuştu. Ancak çok kısa bir sürede yeni binanın yetersiz kaldığı anlaşılmıştı. Sayda lahitlerine göre yapılan yeni binada diğer koleksiyonlara pek yer kalmamıştı; Çinili Köşk'ün alabileceği eser sayısı ise sınırlıydı. 1898'de temeli atılan ve Vallauri'nin nezaretinde Philippe Bello'ya yaptırılan ikinci bina, 7 Kasım 1903'te açılmıştı. Bu genişlemeden kütüphane de faydalanmış, yeni binada bugün bulunduğu yere nakledilmişti.

İkinci binanın açılışı, müzenin karakteri açısından da önemli bazı değişikliklere neden olmuştu. Genişleyen mekâna Çinili Köşk'teki eserler nakledilince, boşalan köşke de diğer binada biraz üvey evlat muamelesi gören İslamî eserler nakledilmişti. Böylece içeriği ile binası çok daha uyumlu bir Asar-ı İslamiye Müzesi ortaya çıkmıştı.

Müzenin genişlemesinin son safhasını oluşturan üçüncü binanın temeli, ikincisinin açılışından bir yıl kadar sonra, Eylül 1904'te gerçekleşmişti. Bu defa da Vallauri projeye nezaret etmekteydi, ama işi fiilen götürecek olan talebesi ve Osman Hamdi'nin oğlu Edhem'dan başkası değildi. İki buçuk senelik bir çalışmadan sonra Nisan-Mayıs 1907'de üçüncü bina tamamlanmıştı. Artık Müze-i Hümayun neredeyse 200 metreyi bulan cephesi ve 9000 metre kareyi aşan kullanılabilir alanıyla Avrupa'daki muadilleriyle yarışabilecek bir hale gelmişti. Bu tarihlerden itibaren içerdiği farklı seksiyonlar göz önünde bulundurularak isminin bazen Müze-i Hümayunlar gibi çoğul olarak kullanılmaya başlaması, bugünkü İstanbul Arkeoloji

İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin ana binaları ve Çinili Köşk, Haziran 2010.

İstanbul Arkeoloji Müzeleri ana binasının neoklasik cephesinde II. Abdülhamid tuğrası ve Küfi hatla "Asar-ı Atika Müzesi" ibaresi.

Müzeleri'nin yapısının algılanmasının başlangıcına işaret etmesi açısından ilginçtir.

Pek tabii olarak bir müze sadece binalardan ve eserlerden oluşmaz. Müze-i Hümayun'un Osman Hamdi'yle birlikte geçirdiği dönüşümün en önemli unsurlarından biri bu müzeyi çalıştıran ve ayakta tutan insanların oluşturduğu ekipti. Osman Hamdi'den önce müzenin en büyük sıkıntılarından biri müdürlerinin genellikle yalnız çalışmak zorunda kalmış olmalarıydı. Goold'a çizimlerde yardım eden Limonciyan, ya da Dethier zamanında çalışmış Nikolaki Ohani gibi kişilerin varlığı pek tabii ki yetersizdi. Müzenin envanter, yazışma, muhasebe, katalog yazımı gibi işlerini yürütüp arada sırada kazı alanlarına gitmek gibi mecburiyetleri olan bu kişilerin doğru dürüst bir iş çıkartamamış olmalarını herhalde şaşırmamak gerekir. Osman Hamdi'nin ise tam aksine çok zengin ve etkin bir ekip oluşturabilimiş olması, müzeyi çok kısa bir zamanda yola sokmasına ve ardından da genişletmesine imkân vermiştir. Osman Hamdi'yle beraber çalışan kişilerin oluşturduğu giderek kalabalıklaşan topluluğa daha yakından bakılırsa, bu insanların birkaç kategori altında değerlendirilmesi faydalı olacaktır. Bunların ilki, hepsi yabancı olan ve genellikle bilimsel envanter ve tasnif, katalog hazırlığı ve yayımlanması gibi spesifik işlerde çalışmış olan arkeologlardır. Bunların ilki olan Salomon Reinach (1858-1932), 1882'deki kataloğu hazırlamış, sonraki yıllarda da yazılarıyla ve çalışmalarıyla her zaman müzeyi desteklemişti; ardından André Joubin (1868-1944), 1893-1894 yıllarında Çinili Köşk'ü düzenlemiş, müzenin lahit, heykeltraşlık, bronz ve mücevher koleksiyonlarının kataloglarını hazırlamıştı. Aynı dönemde Dominiken rahip Jean-Vincent Scheil, müzenin Mısır eserlerinin, Alman diplomat Johann Heinrich Mordtmann (1852-1932) ise Himyari ve Tedmüri eserlerinin kataloglarını düzenlemişlerdi. 1904'te müzeye katılan Gustave Mendel (1873-1938), önce pişmiş toprak figürinlerin, ardından üç cilt hâlinde müzenin ilk gerçek bilimsel referans oluşturabilecek nitelikteki Yunan, Roma ve Bizans heykeltraşlık eserlerinin kataloğunu hazırlamıştı. Buna bir de Osman Hamdi'nin Sayda kazısının raporunda eşlik eden Théodore Reinach (1860-1928) eklenecek olursa, müzenin uluslar arası arkeoloji camiasının desteğinden ne kadar istifade etmiş olduğu anlaşılır.

İkinci kategori altında yerli memurları saymak gerekir. Osman Hamdi'nin en erken döneminde kendisine destek olan Démosthène Baltazzi (1935-1900), önce Fransızca kâtibi olarak çalışmaya başlayan ama sonradan komiser ve arkeolog olarak gayet kıymetli hizmetler veren Theodoros Makridi (1872-1940), müzenin kütüphanesini çekip çeviren Vasileios Mystakidis (1859-1933), komiser ve hafriyat memurları Bedri, Kadri, Bilal, Nail Beyler, fotoğrafhane sorumlusu Osgan Efendi, kâtip Halil Bey, muhasebeci Receb Efendi, ilh... Üstelik bu destek müzenin kadrolu memurlarıyla da sınırlı değildi. Müzenin bir tür "kardeş" kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin çoğu hocası müzeye son derecede önemli katkılarda bulunuyorlardı. Yervant Oskan, Osman Hamdi'ye Nemrut macerasında eşlik etmişti; Alexandre Vallauri, Philippe Bello ile birlikte her mimarî projeye nezaret ediyordu; Salvatore Valeri fırçasını müzenin emrinde kullanıyordu...

Bir de aile vardı... Osman Hamdi'nin neredeyse bütün akraba ve hısımları şu veya bu şekilde müzeye hizmet için gayret etmişti. Kardeşi Halil kadrolu olarak çalışmış, muavinliğini üstlenmiş, ölümünden sonra da müdürlükte halefi olmuştu; oğlu Edhem bazı kazılara katılmış, genişleme projesine mimar olarak katılmıştı; diğer kardeşi İsmail Galib hiçbir zaman kadrolu olmadıysa da İslamî sikkelerin kataloglarını hazırlayıp neşretti; Galib'in oğlu Mübarek de babasının ölümüyle yarım kalmış bir sikke kataloğunu üstlendi; damadı Vahid sanat tarihi okutmanın dışında müzenin ilk el rehberlerini hazırlamıştı.

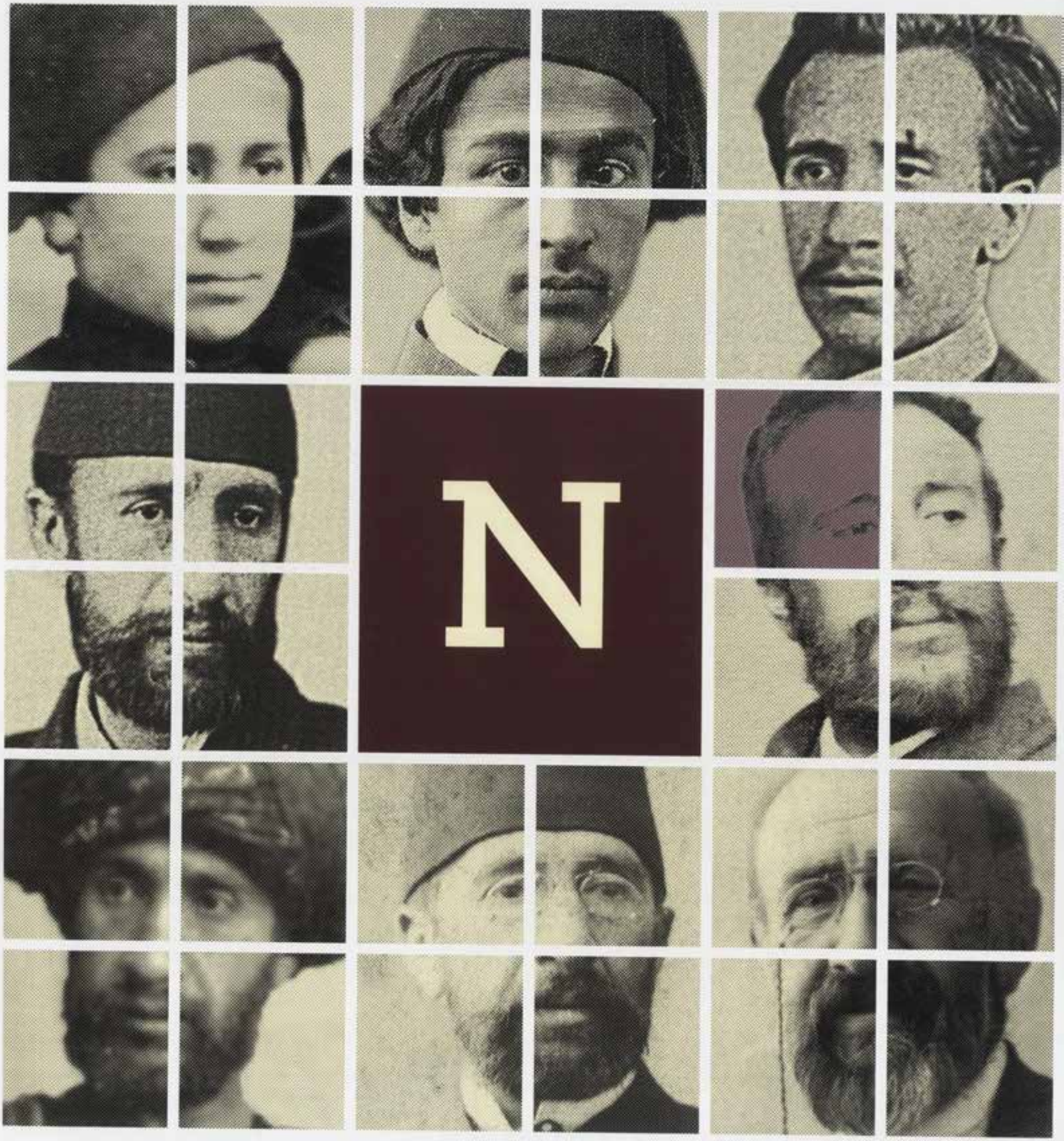
Bu kadar gayret ve şevkin bir araya gelmesi Müze-i Hümayun'un bu kadar kısa bir zamanda gelişmesini ve bir tür modernite timsaline dönüşmesini sağlamış oldu. 1846'da askerî müzenin yanındaki düzensiz bir depoyla başlayan bu süreç ancak 1869'da gerçekten bir müze bilincini ve hümayun payesini kazanarak Müze-i Hümayun'la bir dereceye kadar özdeşleşebilecek bir hâl almıştı. Ancak müzenin gerçekten sağlam ve tutarlı bir şekilde gelişmesi ancak 1881'den, yani Osman Hamdi'nin müdürlüğe tayininden sonra mümkün olmuş, o zaman da on sene gibi kısa bir müddette bugün anladığımız türden bir arkeoloji müzesine dönüşmüştür.

Müze-i Hümayun bu açıdan tam mânâsıyla bir modernlik ve Batılılaşma projesi olarak ortaya çıkmaktadır. Hatta bazı açılardan Batıdakilerden daha da Batılı bir müzeye dönüştüğünü söylemek imkânsız değildir. Antikiteden çağdaş sanat ve kültüre kadar her şeyi kapsayan Batıdaki büyük ulusal müzelerin aksine Müze-i Hümayun kendini *sadece* arkeolojik ve Yunan-Roma medeniyet ekseni üzerinde konumlanmış bir müze olarak kurgulamış, bunun dışında kalan sanat ve bilim alanlarını kendi sorumluluğunun dışında tutmuştur.

Kaynakça. (BOA, İ..MSM.17/387; A.}MKT.51/75; İ..HR..38/1757; A.}MKT.64/83), (*Moniteur universel*, 20 Mart 1846; 2 Aralık 1847), (Dumont, 1868), (Goold, 1871), (Dethier, 1881b: 1-3), (Art and Archaeology, 1882), (Reinach, 1882), (Bent, 1887), (Bent, 1888a), (Bent, 1888b), (Art and Archaeology, 1892), (Sellers, 1895), (Art and Archaeology, 1896), (Caillard, 1900), (Reinach, 1910), (Mendel, 1912: ix-xix), (Gautier, 1990: 256, 275-282), (Cezar, 1995: 228-279).

MYRINA. *Batı Anadolu'da nekropolü ve mezarlarından çıkan toprak heykelcikleriyle meşhur, Salomon Reinach ve Edmond Pottier tarafından kazılmış antik Yunan kenti.* » **ARKEOLOJİ**

MYSTAKİDİS, VASİLEİOS. *1859-1933 yılları arasında yaşamış, 1896-1922 yıllarında Müze-i Hümayun kütüphanecisi olarak çalışmış Bizans tarihçisi.* » **MAKRİDİ; MÜZE-İ HÜMAYUN**


N

Nazlı, yakl. 1904. Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

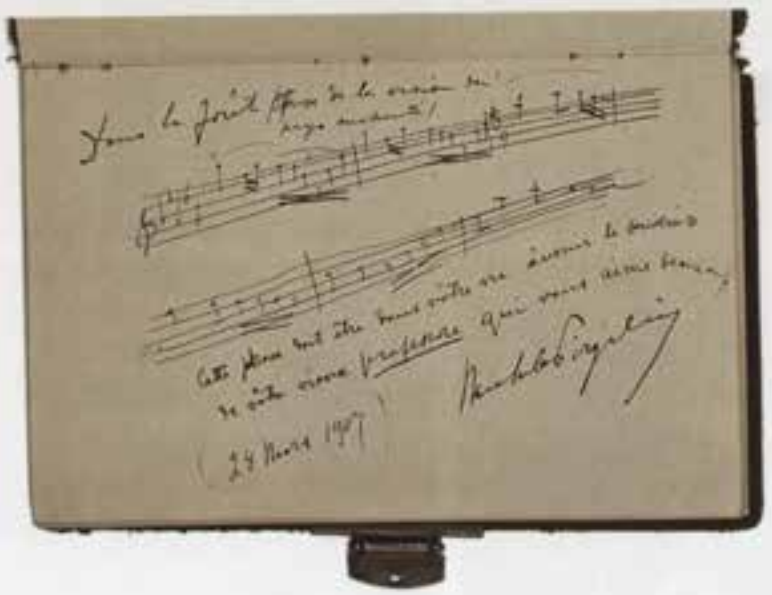
NAZLI. *Osman Hamdi'nin 1893-1958 yılları arasında yaşamış olan kızı.*

4 Eylül 1893 günü doğan Nazlı, Osman Hamdi ile Marie/Naile'nin son çocuğudur. Çocuklarının en küçüğü olarak, babasının portresini sık sık yapmış olmasına, hatta fotoğraflarda beraber göründüğü tek çocuğu — torunu Nimet'le birlikte — olmasına herhalde şaşırmamak gerekir.

1908 ihtilalinden hemen sonra Osman Hamdi'yi ziyaret eden Maurice de Sorgues adındaki Fransız gazeteci, o zamanlar henüz on beş yaşındaki Nazlı'yı şu şekilde anlatıyordu:

> Bu öğleden sonra [Hamdi Bey'i] evinde, Renan'ın bir cildini tekrar okurken bulma şansına sahip oldum; bir de Madame Hamdi Bey ile babasının karakterine sahip olan ve büyük bir sanatçı gibi Chopin ve Beethoven yorumlayan zarif Nazlı'yı da görebildim.
>
> [...]

Nazlı'nın hatıra defteri ve defterin bir sayfasında müzik hocası Michele Virgilio'nun ithafı, 28 Mart 1907. Yazarın koleksiyonu.



Nazlı, yeğeni Nimet ile birlikte, yakl. 1904. Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi,
Pembe Başlıklı Kız
ya da Nazlı Portresi, 1904.
Tuval üzerine yağlıboya,
50 x 40. Per Müzesi
Suna ve İnan Kıraç Vakfı
koleksiyonu.

Osman Hamdi, Genç Kız Portresi ya da Nazlı Portresi, yakl. 1905. Tuval üzerine yağlıboya, 49 x 31 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

— Sekiz gündür sözü edilen reformlara inanıyor musunuz?

— Evet, evet, zamanla... Ya da... Ama şimdilik mutlu bir anarşi içinde, polissiz, hatta neredeyse hükümetsiz yaşamak iyi geliyor. Ama bu maalesef uzun süremeyecek bir ideal. Herkes mutlu: Erkekler, kadınlar, çocuklar, Müslümanlar, Hristiyanlar; Kürtlerle Ermeniler sokakta birbirlerine sarılıyorlar; Bulgar komitacılar artık Rum kilisesine ayine giden Makedonyalı kadınları öldürmüyorlar. Hayvanlar bile bayram yapıyor. Boğaz'ın balıkları Kanun-ı Esasi'ye duacılar!

— Nasıl yani?

— Boğaz boyunca ve özellikle Tarabya'da sefaretlerin önünde, devlet ricalinin yalılarının önünde, hatta burada benim kapımın önünde aslında hafiye olan bir sürü olta balıkçısı vardı. Hepsi 25 Temmuz günü yok oldular. Boğaz'ın nüfusu tekrar artacak.

— Bir de artık insan evinde dinleyici olarak casuslar olmadan da müzik çalabilecek, diye ekledi Nazlı Hanım. Ne zaman samimi, küçük bir akşam eğlencesi düzenlesek, kapımızda girenlerin adının yazmaya memur o adamlardan beliriyordu, çünkü babam şüpheliydi.

— O zaman, küçük hanım, poliste pek fena raporlarınız olmuş olsa gerek, zira insanlar Kuruçeşme'ye asıl sizi dinlemeye geliyorlardı.

Nazlı'nın kocası Esad Cemal, yakl. 1910. Phébus fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

Nazlı, kucağında kızı Cenan ile birlikte, 1914. Yazarın koleksiyonu.

Nazlı, yirmi yaşına doğru, Aralık 1912'de kendisinden on yaş büyük Esad Cemal [Paker] adında genç bir diplomatla evlenmiştir. Esad Cemal, eski Hazine-i Hassa muhasebecisi Mehmed Cemal'in oğlu, ama aynı zamanda da Nazlı'nın yengesi (amcası Mustafa Mazlum'un karısı) Fatma Saime'nin başka anneden kardeşiydi. Başka bir deyişle, Mehmed Cemal'in aralarında yirmi beş senelik yaş farkı olan iki çocuğu, aynı aileden birer nesil farklı bir amca-yeğen ile evlenmişlerdi.

Nazlı ile Esad Cemal'in Cenan adındaki çocukları 20 Kasım 1913'te doğmuştur. Cenan iktisat profesörü ve İstanbul Üniversitesi rektörlerinden Ömer Celal Sarç (1901-1983) ile evlenmiştir; oğlu Faruk Sarç üzerinden Osman Hamdi'nin doğrudan soyu devam etmektedir. Kendisi bu çalışmanın arkasındaki en büyük itici güçtür.

Nazlı ile Esad Cemal 1920'lerde boşanmışlar, ardından Nazlı, 18 Ağustos 1932'de Paris'te Audouin d'Halloy adında bir zatla evlenmiştir. Nazlı 1 Ağustos 1958 günü vefat etmiştir.

Kaynakça. (Sorgues, 1913: 396-401), (*Le Figaro*, 19 Ağustos 1932).

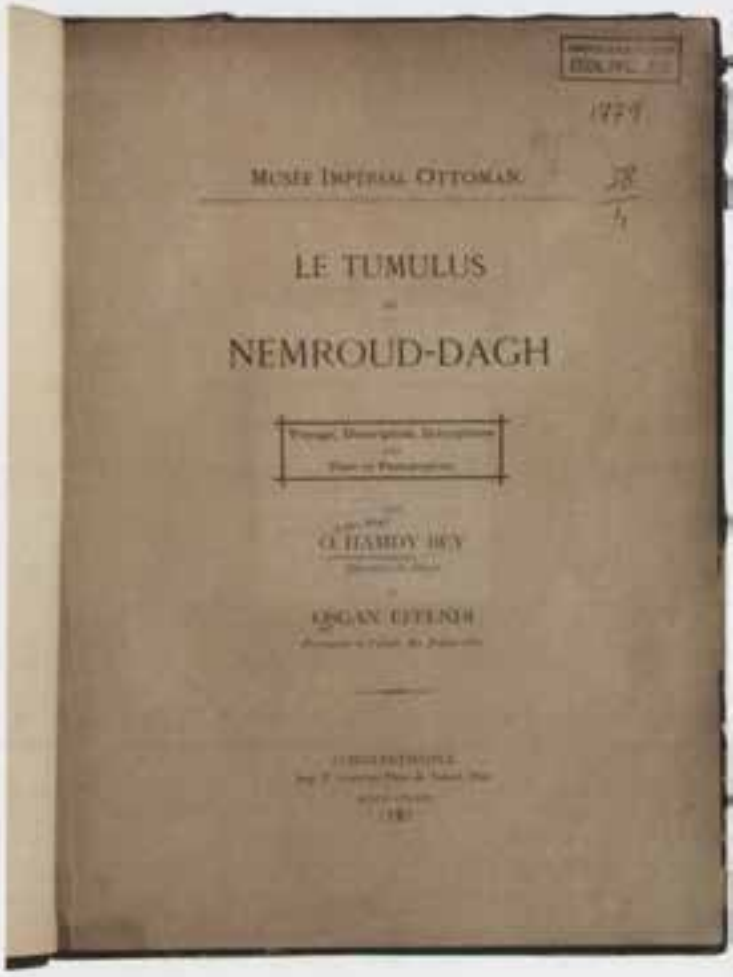
Osman Hamdi,
Sarı Kurdelalı Kız
ya da Nazlı Portresi,
Eskihisar,
Haziran 1909.
Kontrplak
üzerine yağlıboya,
20 x 16 cm.
Faruk Sarç
koleksiyonu.

NÉCROPOLE ROYALE À SIDON. *Osman Hamdi'nin Théodore Reinach ve Ernest Chantre ile birlikte Sayda kazılarının raporu olarak 1892'de yayımladıkları eser.* » **SAYDA KAZILARI**

NEMRUT DAĞI. *Adıyaman'ın Kâhta ilçesinde 2150 yükseklikte, zirvesinde Antiochos'un anıt mezarının bulunduğu dağ.*

Nemrut Dağı, Osmanlı arkeolojisi ve Müze-i Hümayun'un istikbali olduğu kadar Osman Hamdi'nin kariyeri açısından bir dönüm noktası oluşturmuştur. Nemrut Dağı'nın zirvesine Kommagene Kralı Antiochos Theos tarafından MÖ 62 yılında yaptırılan anıt mezar, 1881 yılında Alman mühendisi Karl Sester tarafından ilk defa fark edilmiş, ertesi sene de Alman Arkeoloji Enstitüsü'nün genç üyelerinden Otto Puchstein tarafından incelenmişti. Ancak 1883 yılına gelindiğinde artık Almanlara ait bir alan olarak görülen bu ilginç arkeolojik sit, Müze-i Hümayun'un başında henüz iki senesini doldurmamış olan Osman Hamdi'nin ilk kazı misyonunun hedefi olmuştur. Müze-i Hümayun'un bu hareketinin bilinçli bir kazı "kapma" operasyonu olduğu, dolayısıyla da Osman Hamdi'nin kurumuna ve kendine görünürlük kazandırmak için giriştiği bir proje olduğu anlaşılmaktadır. 1883'deki seyahatin finansmanı için devletin muhtelif birimleri, ve özellikle o zamanlar yeni Dahiliye Nazırı olmuş olan Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa tarafından desteklenen bir iane sayesinde gerçekleştirilmiş olması, müzenin bu atılımının hükümetin ve muhtemelen sarayın onayıyla gerçekleştirilmiş olduğunu göstermektedir.

Osman Hamdi bu misyonu arkadaşı ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde heykel muallimi Yervant Osgan — Osgan Efendi — ile birlikte gerçekleştirmiştir. İki arkadaş 19 Nisan 1883 günü İstanbul'dan İzmir'e geçmiş, orada Baltazzi'lerin arazisindeki Myrina civarındaki kazıları bir müddet inceledikten sonra 27 Nisan günü İzmir'den vapurla İskenderun'a doğru yola çıkmışlardı. Anlaşıldığı kadarıyla ilk planlanan şekliyle bu seyahat Alman arkeologlarla birlikte yapılacaktı: Carl Humann, Otto Puch-

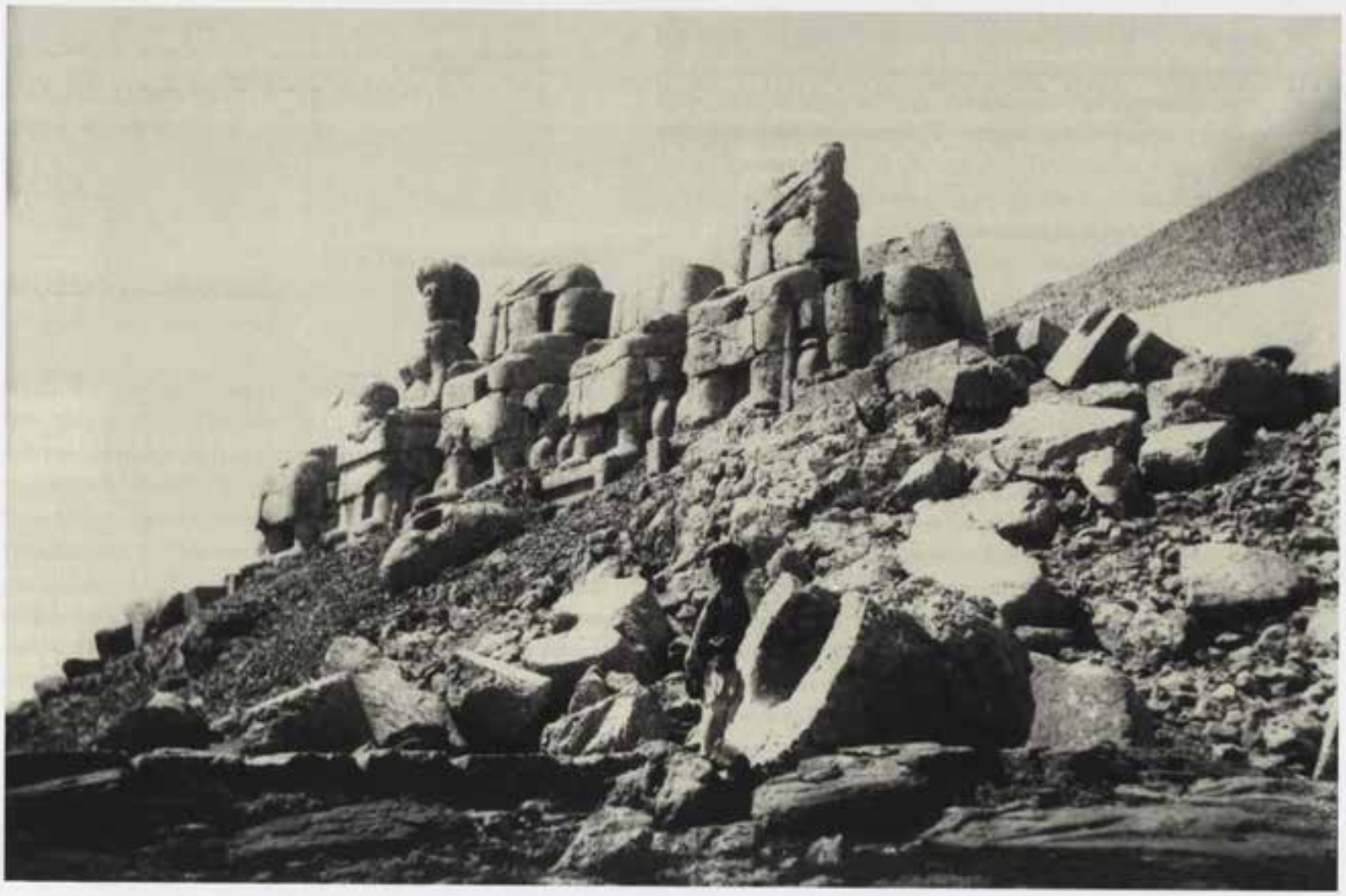

MUSÉE IMPÉRIAL OTTOMAN

LE TUMULUS

DE

NEMROUD-DAGH

Osman Hamdi ile Yervant Osgan'ın Nemrut Dağı raporunun başlık sayfası, 1883. İstanbul Arkeoloji Müzesi Kütüphanesi.



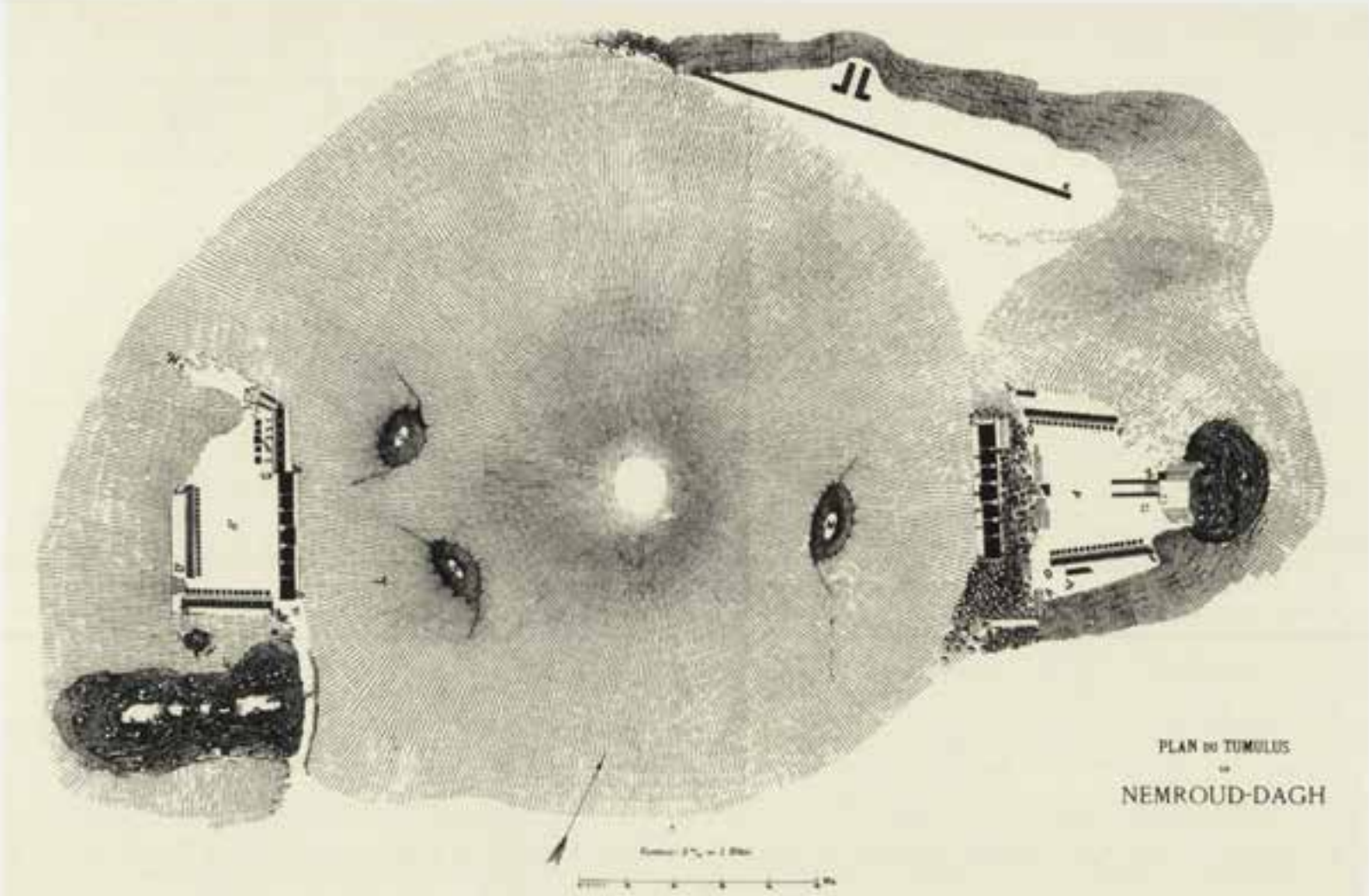
Anıt mezarın Doğu terasının görüntüsü, Mayıs 1883. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Fotoğraf Arşivi, klişe n° 11197 ve 11206

Anıt mezarın Doğu terasının görüntüsü, Mayıs 1883. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Fotoğraf Arşivi, klişe n° 11197 ve 11206.

Anıt mezarın Batı terasındaki yıldız fallı arslan kabartması, Mayıs 1883. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Fotoğraf Arşivi, klişe n° 11179.

stien ve Felix von Luschan'ın da katılımıyla kalabalık bir misyon öngörülmüştü. Ancak Almanların İzmir'e gelmekte gecikmesini fırsat bilen Osgan ile Hamdi hemen yola koyulmuş, bir bakıma bu seyahati bir yarışa dönüştürmüşlerdi. 1 Mayıs 1883 günü İskenderun'a varan iki Osmanlı, gayet ilkel imkânlarla, yolun çoğunu yaya gerçekleştirerek, Belen, Kırıkhan, Islahiye, Sakçagözü, Antep, Süpürgüç ve Adıyaman güzergâhını takip ederek iki hafta tol yaparak 14 Mayıs günü Kâhta'ya varmışlardı. Buradaki hazırlıklarını tamamladıktan sonra da 16 Mayıs günü takriben üç buçuk saatlik mesafedeki Nemrut Dağı'nın zirvesine ulaşmışlardı. Yanlarındaki kalabalık işçi grubuyla hemen işe koyulmuş, alanın karını küredikten sonra devrik bazı anıtları kaldırmaya, bazılarının kalıplarını almaya ve yazıtları kaydetmeye koyulmuşlardı. Ayın sonuna kadar devam eden bu çalışmadan sonra da 1 Haziran günü Kâhta'dan ayrılarak Samsat, Urfa, Birecik, Halep ve Antakya üzerinden İskenderun'a varıp deniz yoluyla İstanbul'a dönmüşlerdi.

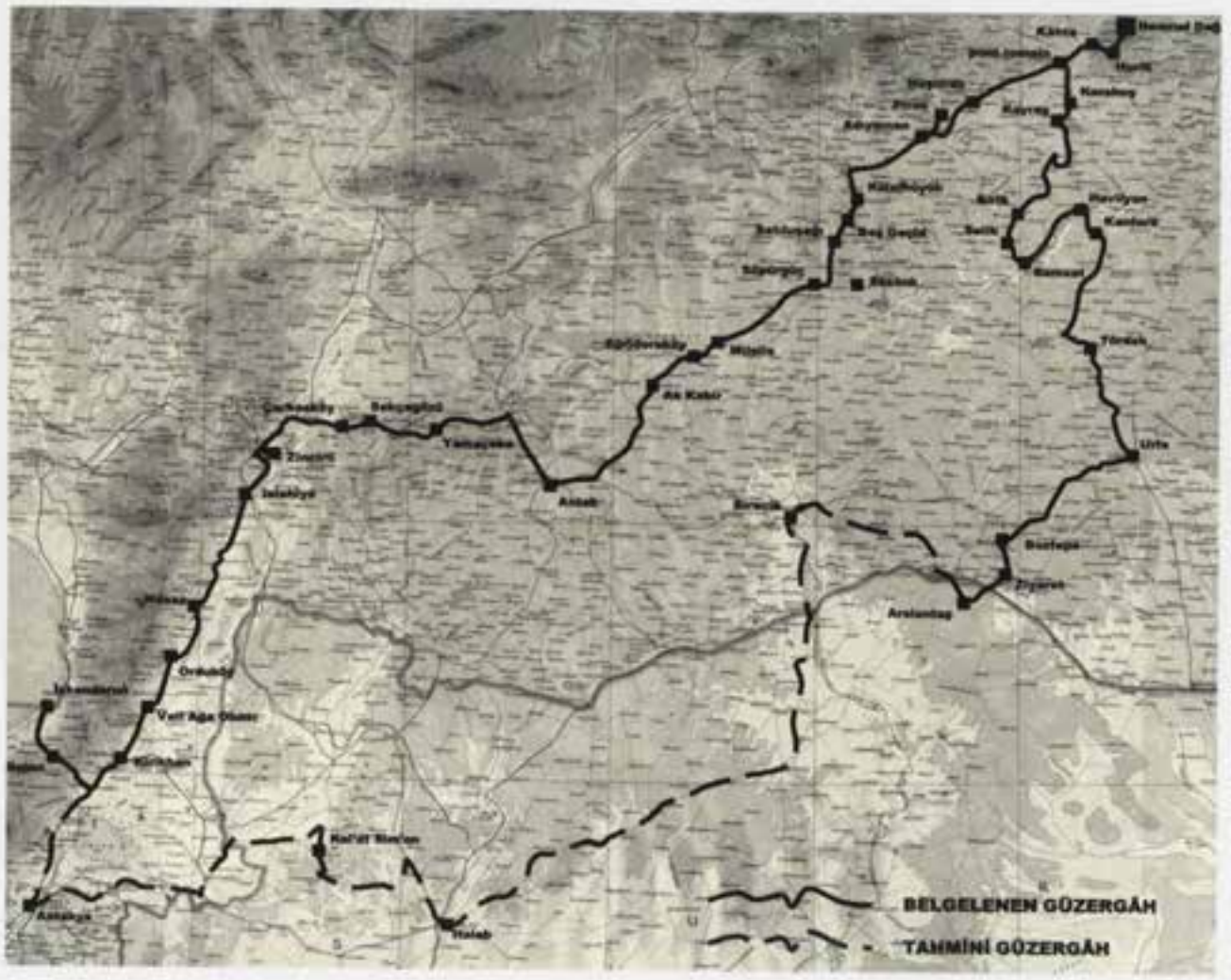
Müze-i Hümayun'un bu girişimi tam bir başarıyla sonuçlanmıştı. Almanlardan hızlı hareket eden Osmanlılar, bu alan üzerindeki hakimiyetlerini perçinlemek ve meşrulaştırmak için aynı sene içinde alelacele resimli bir kazı raporu yayımlamayı



Osman Hamdi ile Yervant Osgan tarafından yayımlanan Antiochos anıt mezarı planı, Osman Hamdi Bey ve Osgan Efendi, *Le tumulus de Nemroud-Dagh. Voyage, description, inscriptions avec plans et photographies*, İstanbul, 1883.

da ihmal etmemişlerdi. Arkeoloji dünyası bütün bu operasyonda bir "el çabukluğu" görmekle birlikte misyonu ve yayınını iyi karşılamış, Almanlar da — muhtemelen Bergama sunağı gibi bir tesellileri olduğunun bilinciyle — bunu bir mesele yapmamaya özen göstermişlerdi. Bu sayede de Osman Hamdi müze müdürlüğüyle birlikte kendine çizdiği planın önemli bir aşamasını gerçekleştirmiştir: Osmanlıların artık sadece hasbelkader bir müze sahibi olmadıklarını, arkeolojik yarışta onların da yer aldığını göstermek. Osman Hamdi'nin ertesi sene çıkarmayı başardığı Asar-ı Atika Nizamnamesi'ne belirli bir meşruiyet verebilmek için bu aşama son derecede önemli bir basamak oluşturmuştu.

Bu anlamda Nemrut Dağı'nın arkeolojik bir misyon olarak görülmesi mümkünse de, Osman Hamdi tarafından bilinçli bir şekilde siyasi — müzesi açısından — bir amaçla kullanıldığını unutmamak gerekir. Bunun bir göstergesi de



osman Hamdi ile Yervant Osgan'ın Nemrut Dağı seyahatlerinin güzergâhı, Mayıs-Haziran 1883. Edhem Eldem, *Le voyage à Nemrud Dağı d'Osman Hamdi Bey et Osgan Efendi*, İstanbul-Paris, 2010, s. 80-81.

1883'de yayımlanan rapordan sonra uzun bir müddet Nemrut Dağı'yla ilgili herhangi bir çalışma yapılmamış olmasıdır. Antiochos'un anıt mezarının tekrar ele alınması ancak yirminci yüzyılda Alman arkeologlar tarafından gerçekleştirilmiştir.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Nemrut Dağı seyahat defteri, Nisan-Haziran 1883), (Hamdi ve Osgan, 1883), (Perrot, 1884), (Dörner ve Naumann, 1939), (Dörner, 1967), (Dörner ve Dörner, 1989), (Sanders, 1996), (Başgelen, 1998), (Eldem E., 2010b).

NEVİN. *1910-1931 yılları arasında yaşamış, Osman Hamdi'nin oğlu Edhem ile gelini Kâmuran'ın kızları.*

Nevin'in 1920'lerde yapmış olduğu suluboya resimler. Yazarın koleksiyonu. 1923 tarihini taşıyanı babaannesine, yani Marie/Naile'ye gönderilmiş bir yeni yıl tebrikidir.

Osman Hamdi'nin oğlu Edhem ile karısı Salih Münir Paşa'nın kızı Kâmuran'ın 10 Temmuz 1910'da doğan kızları Nevin büyüdüğünde resme olan kabiliyeti iyice ortaya çıkmıştı. Ne var ki genç kadın henüz yirmi bir yaşındayken veremden hayatını kaybetmişti. Yahya Efendi dergâhı mezarlığındaki taşında yer alan Arap harfli kitabesi anne ve babasının acısını dile getirmektedir:

Hüve'l-baki
Taze ve pür-hande bir çiçekdi Nevin subh-ı ümid açılmadan soldu
Hilkaten bir melekdi dünyadan çekilüb asuman-nişin oldu
Ve li'llahi'l-fatiha
Sadr-ı esbak Edhem Paşa hafidi Edhem Bey'le Paris sefir-i esbakı Münir Paşa'nın
kerimesi Kâmuran Hanım'ın yegâne mahsul-ı hayatları Nevin Hanım
Tarih-i veladeti 10 Temmuz 1910
Tarih-i vefatı 17 Haziran 1931

NİMET. *1902-2003 yılları arasında yaşamış olan, Osman Hamdi'nin kızı Leyla ile damadı Vahid'in kızları.*

Osman Hamdi'nin torunu Nimet'in sanat tarihi açısından özel bir yeri olması gerekir, zira *Mihrap* adıyla anılan ama aslında ressamının *Yaradılış* adını vermiş olduğu tablonun görünmeyen ama en manidar unsuru odur. Gerçekten de adından da anlaşılacağı gibi bu tablonun konusu hamile bir kadınla temsil edilen yaratma gücü olduğu gerçeğini eserin yapım tarihi olan 1901 ile birleştirildiğinde, rahle üzerine oturmuş ve karnı hafifçe şişmiş olan genç kadının kızı Leyla, karnındaki henüz doğmamış varlığı ise 1 Mayıs 1902'de doğacak olan Nimet olduğu anlaşılmaktadır.

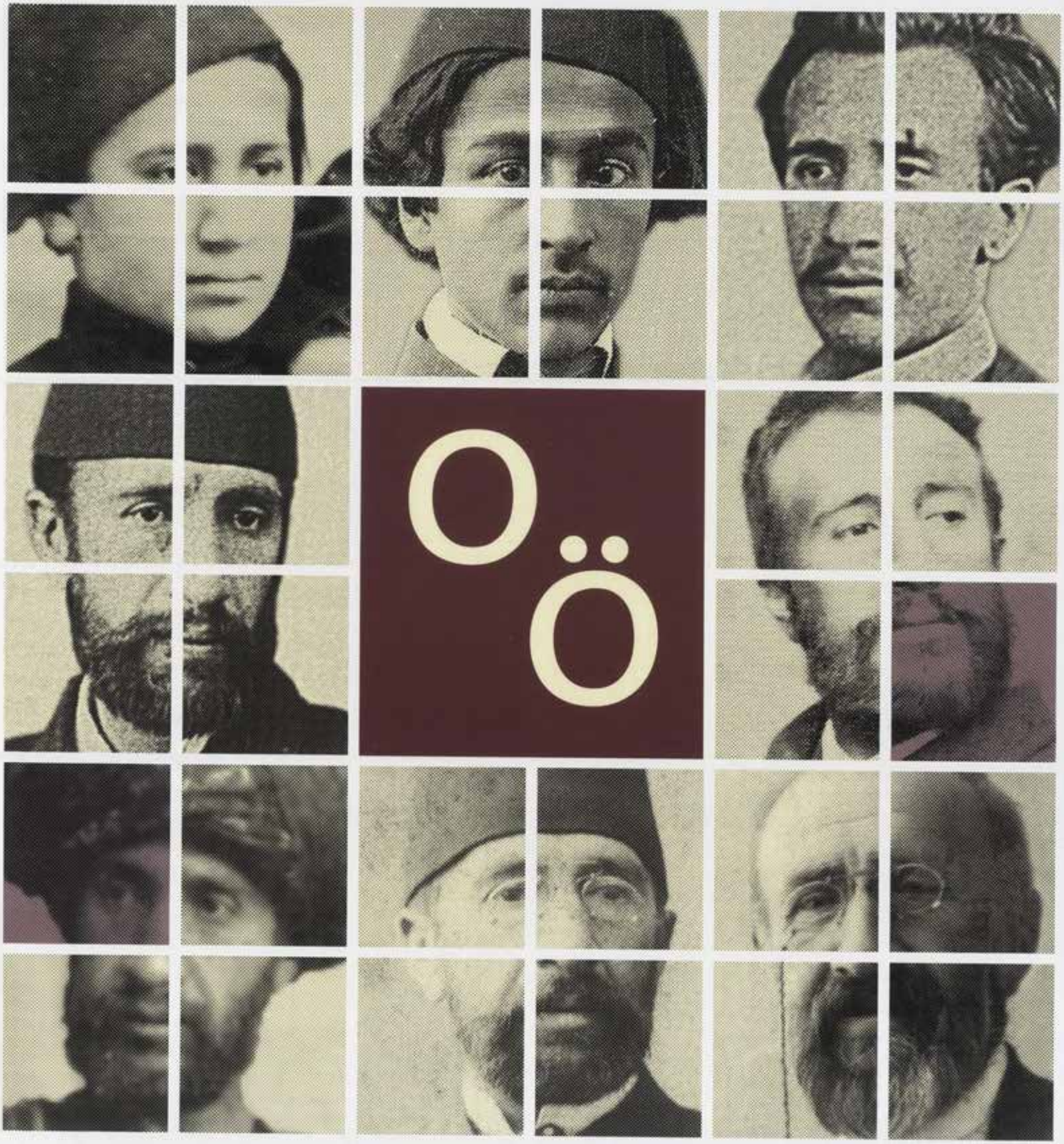
Dünyaya bu kadar alegorik bir giriş yapan Nimet'in hayatı çok hareketli olmuştur. Başarılı bir soprano olarak yetişmişken, kuzeni Cemal Reşid [Rey] gibi İstanbul'daki konservatuarda ders vermesi için kendisine yapılan daveti kabul etmiş ve muhtemel bir sahne hayatını bu göreve feda etmiştir. Ancak Türkiye'de uzun yıllar kaldıktan sonra 1930'ların sonunda İstanbul'da tanıştığı Robert Lewis Owen ile evlenip 1941'de kocasıyla Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşmiştir. On sene sonra, 1951'de kocasını kaybetmiş, ardından da 1956'da Judson League adında bir kişiyle ikinci bir evlilik yapmış ama League de birkaç ay sonra hayatını kaybetmiştir.

İlk evliliğinden 1939 yılında doğan Harry Vahid Owen adında bir oğlu olmuş, ve bu oğul sayesinde Osman Hamdi'nin soyu Amerika Birleşik Devletleri'nde devam etmektedir.

Osman Hamdi, Kurdeleli Kız
ya da *Nimet Portresi*, yakl. 1906.
Kontrplak üzerine yağlıboya,
15 x 12 cm. Faruk Sarç koleksiyonu.

Osman Hamdi kızı Nazlı ve torunu
Nimet ile birlikte, yakl. 1905.
Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu.
Faruk Sarç koleksiyonu.

Osman Hamdi, *Beyaz Entarili Kız ya da Nimet Portresi*, 1908. Kontrplak üzerine yağlıboya, 21 x 14 cm. Özel koleksiyon.



OKUMA. *Manasına ulaşmak amacıyla yazı veya başka işaretlerden oluşan manalı simgeleri çözme süreci.* » **İLAHİYATÇI; KİTAP; OKUYAN GENÇ EMİR**

OKUYAN GENÇ EMİR. *Osman Hamdi'nin 1905 yılında Paris'te ve 1906'da Londra'da sergilediği bir tabloya verilmiş olan ad.*

Osman Hamdi'nin birçok tablosu gibi *Okuyan Genç Emir* ismiyle anılan tuvalinin, aynı tema ve kompozisyonu muhafaza eden birkaç değişik versiyonu bulunmaktadır. Tablonun genel kompozisyonu gayet istikrarlıdır: Alt tarafı çini kaplı, ortasında bir niş, üst kısmında ise kabartma bir kitabesi bulunan bir duvarın önündeki bir sedirde karın üstü uzanmış bir kişi, büyük ebatlı bir kitabı okumaktadır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla toplam beş versiyonu bulunan bu tablonun ikisinde okuyan kişi bir kadın, ikisinde çok koyu tenli bir erkek, birinde ise açık tenli bir erkektir. Bu tabloların ikisi — bir kadın, bir esmer erkek — bugün mevcut olmayıp sadece Sébah'ın cam negatiflerinden bilinmektedir; kadın okuyuculu diğer bir tanesi bir yangında kaybolmuştur, ama Mustafa Cezar'ın çalışmasında renkli görüntüsü mevcuttur; esmer gençli versiyonun bir diğeri bilinmeyen bir koleksiyonda olup gene Cezar'ın eserinde renkli reprodüksiyonu mevcuttur; nihayet açık tenli erkekli olan, Liverpool'daki Walker Art Gallery'de muhafaza edilmektedir.

Tablonun burada kullandığımız *Okuyan Genç Emir* ismini veren de Liverpool'daki tuvaldir. Bunun sebebi de, bu tuval her ne kadar en geç yapılanıysa da, 1905 ve 1906'da Paris ve Londra'da sergilendiği ve kataloglarda isimlendirildiği için Osman Hamdi'nin vermiş olduğu ya da en azından onaylamış olduğu bir ismi taşıyan tek örnek olmasıdır. Gerçi bu yönteme de fazla itibar etmek tehlikeli sonuçlar doğurabilir: *Okuyan Genç Emir* (*Jeune émir à l'étude*) Paris'te sergilendiğinde son derecede şaşırtıcı bir isimle kataloglara ve basına yansımıştı: *Jeune croyant lisannt la Bible*, yani *İncil Okuyan Genç Mümin*! Bunun bir hata olduğunu, ertesi sene Londra'da düzeltildiğini, dolayısıyla da en azından Londra'daki ismin Osman Hamdi'nin onayından geçtiğini varsaymak mümkünse de bu garip durum, tabloların isimlerini araştırırken ne kadar dikkatli davranılması gerektiğine iyi bir örnektir.

Tablonun diğer bilinen isimleri ise sadece kadınlı versiyonu için kullanılmış olan *La liseuse*, yani *Okuyan Kadın* ile hepsinde kullanılmış olan *Mütalaa*'dır. *Okuyucu Kadın* tuvali, Osman Hamdi'nin hayatta olduğu bir dönemde Union française derneğinin Tepebaşı'ndaki merkezinde bu isimle sergilenmekteydi. Aynı ismi Thalasso da Osmanlı sanatı üzerine yazdığı kitapta kullanmıştır. Bu tablonun özelinde "emir" tiplemesini kullanmanın imkânsızlığı karşısında bu ismin tuvalin kadınlı versiyonu için kullanılması gayet makul gözükmektedir. Arapça inceleme, okuma manasında kullanılan *Mütalaa* ise daha sorunludur. Bu isme pek tabii sadece Türkçe olarak ve sadece Osman

Osman Hamdi, *Okuyan Genç Emir*, 1878 (?). Tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon. Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1995, s. 723.

Osman Hamdi, *Okuyan Genç Emir*, 1878 (?). Sébah et Joaillier cam negatifi, 18 x 24 cm. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° 8104.

Hamdi'nin ölümünden sonraki yayınlarda rastlanmaktadır: 1 Nisan 1326/14 Nisan 1910 tarihli Osman Hamdi'nin ölümüne ayrılan *Servet-i Fünun*'un 984. sayısı ve *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin 25 Mart 1328/7 Nisan 1912 tarihli 11. sayısı. Üstelik her iki yayında yer alan, 1905'te *Okuyan Genç Emir* adı altında sergilenen ve artık Liverpool'da bulunan tuvalin kendisiydi... Buradan iki şey anlamak mümkündür. Birincisi, *Mütalaa*'nın Türkçede gayet aykırı duracak bir ismi tercüme etmektense esasa dokunmadan uyarlamak amacıyla bulunmuş bir isim olduğudur. İkincisi ise, Paris, Londra ve Liverpool'da sergilendiğinde kullanılan ismin özellikle Şarkı çağrıştırmaya yönelik bir şekilde seçilmiş olduğudur. Bunun doğrudan doğruya Osman Hamdi tarafından yapılmış olduğunu anlamak elimizdeki verilerle mümkün değilse de, bu ismi bir şekilde onayladığını düşünmek herhalde makul bir varsayım olacaktır. Bu da Osman Hamdi'nin özellikle üzerinde durduğumuz bir özelliğini, resim sanatını daima Batılı bir seyirci kitlesini düşünerek — bir tür *bon pour l'Occident* tarzında — gerçekleştirmiş olduğunu teyit etmektedir. Burada "emir" kelimesi özellikle ilginçtir: Türkçede mevcut olsa da bu kelime, çağdaş veya geçmiş Osmanlı gerçeğine hiç uymuyordu. Daha çok Arap dünyasını çağrıştıran bu ismin kullanılmış olması bir bakıma bu tuvalin sadece yapılışında değil, sunuşunda da oryantalist bir ürün olarak tasarlandığını düşündürmektedir.

1905 tarihini taşıdığı açıkça okunabilen Liverpool tuvalinin dışındaki dört tuvalin eldeki reprodüksiyonlarının kalitesinden dolayı tarihlendirilmesi çok zor gözükmektedir. Sadece siyah beyaz cam negatifi kalmış olan *Okuyan Kadın*'ın sol alt köşesinde son rakamı kesin olmasa da 1893 okunmaktadır. Yanmış olup renkli reprodüksiyonu bulunan ikinci *Okuyan Kadın*'ın ise tarihi okunamamaktaysa da 1897'de Union française'de mevcudiyeti belgelenebildiğine göre diğeri gibi 1890'ların ilk yarısında yapılmış olsa gerek. "Esmer" emirlere gelince, her ikisinde de imza sol alt köşe yerine sol ortada, iri şamdan ile mumun sol yanında bulunuyordu. Bunların siyah-beyaz olanını Cezar 1898 olarak okumuştu, ancak reprodüksiyonun eksiklerine rağmen iyice yaklaşıldığında, gerek renklisinde, gerek siyah-beyazında tarihin 1898'den çok 1878'e benzediği dikkat çekmektedir. Bunu teyit edecek bir ayrıntı daha mevcuttur: Her iki tuvalde de imza, Osman Hamdi'nin 1879-1890 arasında kullandığını tespit ettiğimiz ve O ile H harflerinin iç içe geçerek monogramındaki *Art nouveau* şekli oluşturduğu imzanın aynısıdır. Bu imzanın 1890'den sonra kullanılmadığı, ona mukabil 1879'da görüldüğü düşünülürse, her iki tuvalin de 1878 tarihli olma ihtimali iyice kuvvet kazanmaktadır.

Bu iki tuvalin 1878 tarihli olabileceğini kabul edersek, tuvalin resmettiği kişi hakkında son derecede spekülatif, hatta bir dereceye kadar çılgınca bir varsayımı ileri sürmek mümkün olabilmektedir. O da, tabloda resmedilen genç ve esmer — aslında siyah bile sayılabilecek — kişinin Rudolf

Osman Hamdi, *Okuyan Kadın*, yakl. 1890. Tuval üzerine yağlıboya, 108 x 206 cm. Yanmıştır. Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971, s. 291.

Osman Hamdi, *Okuyan Kadın*, 1893. Sébah et Joaillier cam negatifi, 18 x 24 cm. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° 8070. WAG 2953

Lindau'un aynı ismi taşıyan hikâyesindeki Reyhan olabileceğidir. Lindau'un 1896'da yayımladığı ve Osman Hamdi'nin Bağdat anılarından derlediğini söylediği bu hikâyelerin birinde Osman Hamdi, Basra'da zalim bir amcanın pençesinden kurtardığı on yaşlarındaki Reyhan adındaki zenci çocuğu yanına alıp sonunda İstanbul'a getiriyordu. Mekteb-i Sultani'de okuttuğu Reyhan büyüyüp memuriyete başladığı halde mutsuz bir aşk hikâyesinin ve maruz kaldığı ırkçılığın acısına dayanamayıp intihar ediyordu. Ne kadarının doğru, ne kadarının hayal ürünü olduğu merak konusu olan bu hikâyeyi teyit edecek — Mekteb-i Sultani'nin mükâfat listelerinde tipik bir zenci ismi olan bir Reyhan'ın varlığı dışında — hiçbir belge veya bilgiye rastlamadığımızdan bu hikâyeyi her zaman çok temkinle ve şüpheyle karşılamayı seçtik. Ancak şunu da kabul etmek gerekir ki 1870'de on yaşlarındaki zenci bir çocuğun 1878'de alacağı görüntünün bu tuvallerle ne kadar örtüştüğünü görünce bu

Osman Hamdi, *Okuyan Genç Emir*, 1905. Tuval üzerine yağlıboya, 168 x 268 cm. Walker Art Gallery, Liverpool.

hikâyenin pekâla gerçek olabileceği, ilk *Okuyan Genç Emir*'in modelinin de Reyhan olabileceği akla gelmektedir.

Okuyan Kadın ve *Okuyan Genç Emir* serisindeki tabloların ortak bir özelliği, yazının türlü şekillerini sahneye koymalarıdır. Tuvallerin hepsinde okuyan kişinin arkasındaki duvarda yer alan kabartma Kûfi hatlı bordür aynıdır: Besmeleyle başlar ve وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللهِ (ve mâ tevfîkî illâ billah): "benim başarım ancak Allah iledir" (Hûd 11:88) ile biter. Bordürün nişin sağında kalan yazıda ise her defasında Osman Hamdi'nin pek sık başvurduğu bir "gizli imza" saklıdır: İlk dört versiyonda "Osman Hamdi", 1905 tuvalinde ise sadece "Hamdi". Yazının belirdiği ikinci bir seviye de okuyucunun önündeki kitapla arkasındaki duvardaki kovukta yer alan kitaplardır. Okunan kitap genellikle ebadı ve genel görünüşüyle Kuran hissini vermekte, ama bu his kesinliğe sadece 1905 versiyonundaki ayrıntılardan, özellikle de sure başı tezhibinden anlaşılmaktadır. Duvardaki nişte görülen kitaplara gelince, her tuvalde farklı bir durum söz konusudur. 1878 tarihli olduğunu tahmin ettiğimiz tuvallerin birinde niş boş bırakılmıştır, diğerinde ise iki kitap mevcuttur. Bunların sağda olanının *Kamus*, yani Ebu Tahir Mecdeddin Muhammed ibni Yakub el-Firuzabadi'nin (729/1329-817/1415) *Kamusü'l-Muhit ve'l-Kabusü'l-Vasit li-ma Zeheb min Kalami'l-Arab* isimli eseri olduğu tahmin edilebiliyor. Soldakinin ise seçilebildiği kadarıyla *Galatat-ı Hafid*, yani Mehmed Hafid bin Âşir Efendi'nin (öl. 1811) *E'd-Dürerü'l-Müntehabatü'l-Mensure fi Islahi'l-Galatati'l-Meşhure* isimli Türkçedeki hataları sayan ve düzelten eseri olduğu anlaşılıyor. *Okuyan Kadın*'ların her ikisinde ise görülebildiği kadarıyla sadece yatık olan iri kitabın üzerinde bir şey okunabilmekte; o da yazarının adı "Kâtib Çelebi". Ancak bu cildin meşhur müellifin hangi eseri olabileceği hiç belirtilmemiştir.

Bütün bu serinin içinde en ayrıntılı biçimde kitaplara yer veren tuval, 1905 tarihli olandır. Nişin sağ tarafındaki iki kitapta herhangi bir ibare bulunmamaktadır. Ona mukabil üst üste yığılmış olan kitapların ortadaki ikisinde *Divan-ı Hafız* (üstte), yani Hafız-ı Şirazi'nin *Divan*'ı, ve *Mesnevi-i Şerif* (altta), yani Mevlana Celaleddin Rumi'nin meşhur *Mesnevi*'si görülmektedir. Yığının en tepesindeki kitabın içinde fırlamış olan sayfada "Birinci Cild", en alttakinde ise aynı şekilde "Üçüncü Cild" okunmaktadır. Solda yanlamasına duran iki kitabın en soldakinde bir şey okunamıyorsa da sağdakinde Ahmed bin Muhammed e'n-Nisaburi el-Meydani'nin eseri olan *Sami fi'l-Esami*'nin adı açık bir şekilde okunabilmektedir.

1878, 1893, 1905: Neredeyse on beşer sene farkla üç farklı versiyon yaratmıştı Osman Hamdi. *Cami Kapısı*'nda olduğu gibi benzer bir kompozisyonu on sene farkla iki kere yaptığına rastladıysak da bu seri kesinlikle ressamın en uzun soluklu temasıydı. Kullandığı modeller de geçen zamanın bir tür tanıklarıydı. 1878'de Reyhan — eğer yanılmıyorsak —, 1893'te muhtemelen

karısı Marie/Naile — sima olarak ben benzemese de yaşça uygun —, 1905'te ise günümüze kadar gelmiş fotoğraflardan anlaşıldığı üzere oğlu Edhem...

1905 tarihli tuvalde ressamın göstermiş olduğu özeni Paris Salonuna katılma niyetiyle izah etmek mümkündür. Tuval gerçekten de bu salona kabul edilmiş, 908 sıra numarasıyla sergilenmişti. O sene Osman Hamdi ikinci bir tuval de kabul ettirmişti: 909 numaralı *Tespih Çeken Mümin*. İlginç bir şekilde, her iki tuvaldeki figürler "mümin" olarak nitelenmişti. Şu farkla ki "genç mümin"in okuduğu kitabın İncil olduğu iddia edilmişti. Bu hataya nasıl düşüldüğünü, bu kadar bariz bir şekilde İslami çağrışımlar yapan bir tuvalin bu şekilde isimlendirilmesinin nasıl dikkat çekmediğini anlamak pek mümkün değil. İlginç olan, bu tuvallerle ilgili bulabildiğimiz tek yorum, *İncil Okuyan Genç Mümin*'i konu almış, modernist bir okumaya tabi tutmuştu:

Edhem'in Okuyan Genç Emir için çekilmiş fotoğrafı, yakl. 1905. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi fotoğraf arşivi.

Edhem'in Okuyan Genç Emir için çekilmiş fotoğrafı, yakl. 1905. Yazarın koleksiyonu.

> Sizlere Müslümanların gittikçe modern zihniyete maruz kaldıklarını söyleyip duruyoruz! İşte Salonun en iyi tablolarından biri, Gérôme'un öğrencisi olup İstanbul'da oturan bir Müslüman olan Hamdi Bey'in elinden çıkmış. Eserini sayfalarımızda yayımlamamıza oradan cevap vererek izin verdi. Bu eser çok açık renkleri, bol ışığıyla bize bir Türkü en kutsal kitabı incelerken gösteriyor. Figürün hisleri, bütün vücudun hali mükemmelen verilmiş; ama bu genç öğrencinin düşüncelerini bize kim açıklayacak?

Bu yorumu kaleme alan gerçekten anlamamış mıydı? Resimdeki gencin Hristiyan olabileceğine ya da modernleşen Müslümanların artık İncil okuduklarına mı inanıyordu? Her halükârda bu kısa yorum sanat ile siyaseti, resim ile moderniteyi bir araya getirmesiyle çok tipik bir şekilde Fransızdı...

Ertesi sene Londra'da aynı rual sergilendiğinde İngiliz yorumları çok daha az siyasiydi. Yorumcuların biri gayet kısaca Gérôme ile paralellik çiziyordu: "Neredeyse iyi bir Gérôme kadar iyi". Diğerleri ise daha uzun bir şekilde bu Şark ressamının özellikleri ve meziyetleri üzerinde duruyordu:

> Bu seneki Akademi sergisinin başka türlü de önemli özellikleri var. Bunlardan biri yabancı ülkelerden gelen eserlerin çeşitliliğidir. Dördüncü odada çok görünür bir şekilde bir Doğulu tarafından yapılmış bir Doğu tablosu — Osman Hamdi Bey'in *Okuyan Genç Emir*'i — bir kişiyi karnı üzerine boylu boyunca uzanmış, omuzlarını dirsekleriyle desteklemiş, burnunda birkaç inç uzaktaki iri bir cildi okurken gösteriyor. Figürün duruşu, herhangi bir gerginliğe mahal vermemesi ve Batılıların gözünde hafif bir rahatsızlık imasıyla gerçekten Doğuya has görünüyor.

Sanat bakımından, bu eserin en cazip tarafı fevkalade itinalı işlenişidir. Tuvalin her noktası büyük dikkatle çalışılmış: elbise, cilt, iç mekân gerçeğin şahane bir taklidini oluşturuyor. Mavi çinilerin gerçekliği, Sir Alma Tadema'nın mermerleriyle yarışır. Hazırlanışının temsil ettiği aylarca süren dikkat ve gayreti inkâr edemeyeceğimiz gibi sanat değerini de tahmin edemiyoruz.

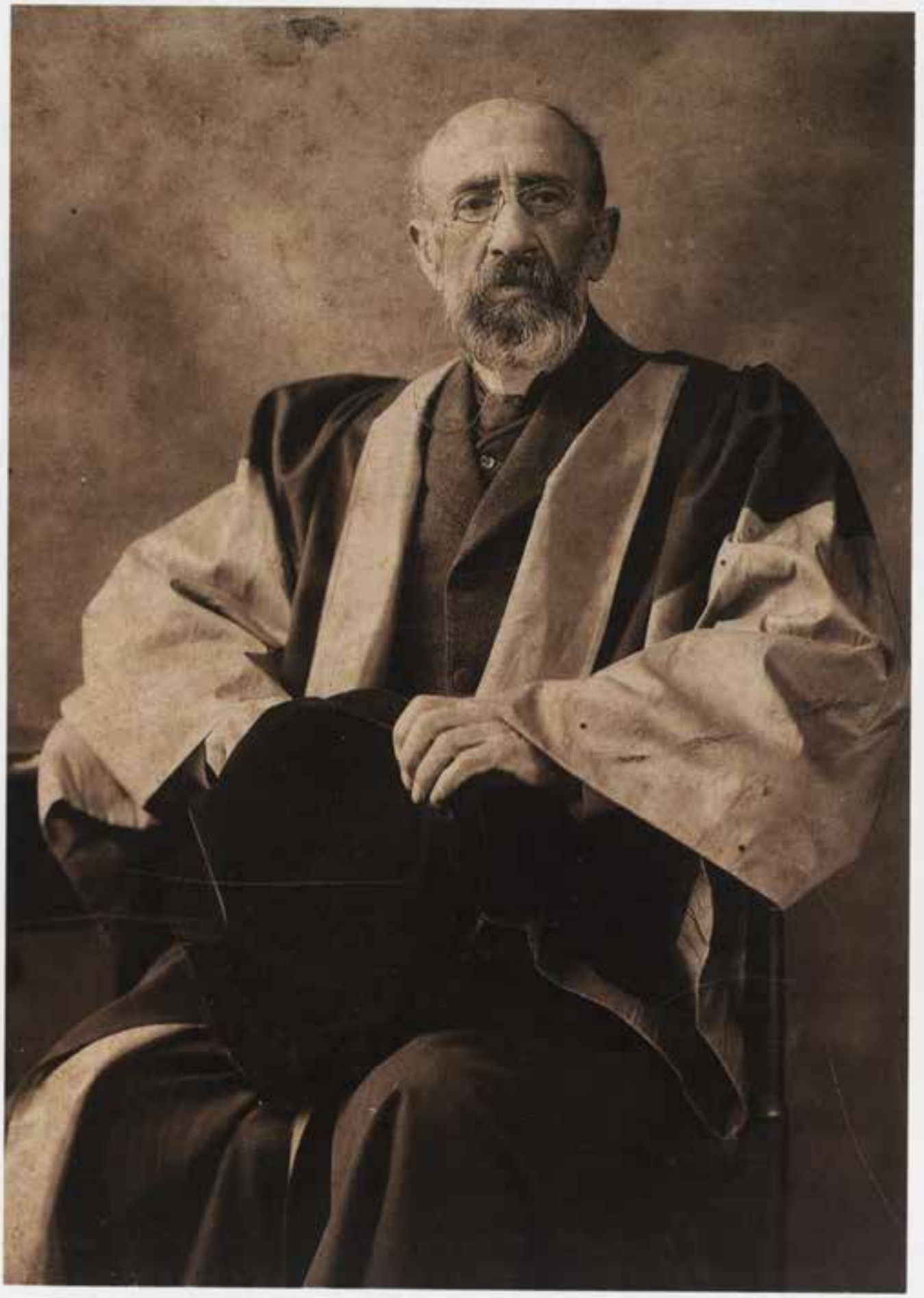
Övgü ile ehliyetsizlik karışımından oluşan bu yorum, bir kez daha Osman Hamdi'nin Batıdaki en büyük kozunu ortaya koyması bakımından ilginçtir. Bir Doğulu olarak kendisinden beklenen gerçekliğin alamet-i farikası objelerin, giysilerin ve mekânın ayrıntılarına gösterdiği özen ve bu özenden doğan bazen neredeyse hiperrealist bir nitelik kazanan bir görüntü. Bunları yerine getirdiği andan itibaren Osman Hamdi'nin tuvalinde ne gösterdiği önemsiz olmaya başlıyordu. Genç emirin eline Kuran veya kılıç koyması, modelinin uzanması ya da bağdaş kurması, duvarlara çini ya da halı döşemesi aslında pek de fark etmiyordu. Kompozisyon oluşturan unsurlar "gerçek" olduktan ya da öyle algılandıktan sonra bütünün ne manaya geldiği ya da sahnenin mantıklı veya mantıksız olması Batı seyircisinin anlayabileceği ya da anlasa da umursayacağı bir olgu değildi. Bu da Osman Hamdi'ye komposizyonlarında sayısız permütasyonlarla benzer objeleri bir araya getirmenin yarattığı sonsuz bir hürriyet veriyordu.

Okuyan Genç Emir'in Londra'daki başarısı onu birkaç ay sonra Liverpool'a kadar götürdü. Kasım'da Liverpool Modern Sanat Sonbahar Sergisi'nde teşhir edilen tablo, 250 sterlin karşılığında Sir John Brunner tarafından satın alınmıştı. Hem yerel bir siyasetçi, hem de Liverpool Üniversitesi'nin rektör yardımcısı olan Brunner, üniversitenin arkeoloji bölümü ve kazılarıyla yakından ilgileniyordu. Liverpool'un müzelerinden Walker Art Gallery'ye bu resmi bağışlayan Brunner'ın — daha önce Alman, Fransız ve Amerikalıların yaptığı gibi — Osman Hamdi'yi hoş tutmak için mi bu alımı yapmış olabileceği sorusuna ancak araştırmalar sonucunda cevap verilebilecektir. Ne var ki alım sebebi ne olursa olsun, Walker Art Gallery'de bulunan Osman Hamdi'nin sanatçının en güzel tuvallerinden biri olduğu tartışılmaz bir gerçektir.

Kaynakça. (Salon, 1905: 75), (Baschet, 1905: 908), (Amateur: 1905: 453), (Royal Academy, 1906a), (Royal Academy, 1906b), (Dircks, 1906: 164, 168), (Art Journal, 1906: 349), (Royal Academy, 1973-1982), (Cezar, 1971: 291, 306-307, 415), (Cezar, 1995: 722-723.)

ONURLANDIRMA. *Başarı ve liyakatinin karşılığı olarak bir kişiye duyulan saygı ve beğeniyi kendisine verilen obje veya belgelerle ifade etme.*

Osman Hamdi hayatı boyunca, ama özellikle de 1881'de getirildiği Müze-i Hümayun müdürlüğünden itibaren çok sayıda nişan, madalya, diploma, fahri akademik unvan ve üyelikle onurlandırılmıştır. Bu onur ifadelerinin ayrıntılı bir listesini vermeye çalışmanın ne imkânı ne de faydası bulunduğundan, başlıcalarını belirli kategorilere ayırarak sıralamakla yetineceğiz.



Osman Hamdi
Oxford Üniversitesi
cübbesiyle, 1909.
Hills and Saunders
fotoğraf stüdyosu.
Ömer M. Koç koleksiyonu.

1894 depremzedelerine yardım için ihdas edilen Hareket-i Arz İane Madalyası, 1894. "Hamdi Bey" ibareli. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Bavyera Kralı II. Ludwig'in Bilim ve Sanat madalyası; Atina Fransız Okulu'nun ellinci yılı; Oviedo Üniversitesi'nin yüzüncü yılı, 1908. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Osman Hamdi'nin 1906'daki jübilesi için Alman Arkeoloji Enstitüsü adına Otto Puchstein'ın yollamış olduğu tebrik, 17 Ağustos 1906. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Avusturya İmparatorluk Sanat ve Sanayi Müzesi muhabir üyelik belgesi, t.y. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Aberdeen Üniversitesi fahri doktora diploması, 9 Nisan 1907. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Pennsylvania Üniversitesi Arkeoloji Derneği üyelik belgesi, 1 Ocak 1895. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Leipzig Üniversitesi fahri doktora diploması, 18 Ağustos 1906. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Atina Arkeoloji Derneği fahri üyelik belgesi, 14 Aralık 1895. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Baden Zahringen Arslanı nişanı beratı, 18 Kasım 1892. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Londra Eski Eserler Uzmanları Derneği üyelik belgesi, 18 Haziran 1893. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Légion d'honneur'de commandeur payesi beratı, 12 Temmuz 1892. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Halle-Wittenberg Üniversitesi tebriknamesi, 18 Ağustos 1906. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Yabancı nişanlar: Alman nişanı [belirsiz], 1873; Rus nişanı [belirsiz], 1873; Portekiz Hz. İsa nişanı, 1874; Légion d'honneur, commandeur, 12 Temmuz 1892; Baden Zahringen Arslanı, 18 Kasım 1892; Prusya Tacı, birinci derece, 1895; Prusya Tacı, murassa, 1903; Légion d'honneur, grand officier, 20 Kasım 1906.

Osmanlı nişan ve madalyaları (hayatının sonunda): 1. derece Mecidî nişanı; 1. derece Osmanî nişanı; Sanayi madalyası; Hareket-i Arz madalyası.

1906'da Müze-i Hümayun'un başında 25 yıllık jübilesi için kendisine sunulanlar: Alman İmparatoru II. Wilhelm'den bir hediye (vazo olması muhtemel); 17 Ağustos 1906 tarihli Alman Arkeoloji Enstitüsü tebriki; 18 Ağustos 1906 tarihli Halle-Wittenberg Üniversitesi tebriki; 18 Ağustos 1906 tarihli Berlin Kraliyet Müzeleri tebriki; Fransız Akademisi'nin adına yazdırdığı madalya; Leipzig Üniversitesi fahri doktorası (18 Ağustos 1906).

Fahri doktoraları: Pennsylvania Üniversitesi (Haziran 1894); Leipzig Üniversitesi (18 Ağustos 1906, muhtemelen jübilesiyle bağlantılı); Aberdeen Üniversitesi (9 Nisan 1907); Oxford Üniversitesi (7 Ekim 1909).

Dernek ve akademi üyelikleri: Atina Arkeoloji Derneği muhabir üyeliği (9 Haziran 1890); İngiliz Mimarlar Kraliyet Enstitüsü fahri muhabir üyeliği (22 Haziran 1891); Londra Eski Eserler Uzmanları Derneği üyeliği (28 Haziran 1893); Fransa Enstitüsü Yazıtlar ve Edebiyat Akademisi muhabir üyeliği (29 Aralık 1893); Pennsylvania Üniversitesi Arkeoloji Derneği üyeliği (1 Ocak 1895); Atina Arkeoloji Derneği fahri üyeliği (14 Aralık 1895); Avusturya İmparatorluk Sanat ve Sanayi Müzesi muhabir üyeliği; İngiltere Kraliyet Akademisi fahri muhabir üyeliği (28 Temmuz 1909).

Onur ve hatıra madalyaları: Atina'da Fransız Okulu'nun ellinci yıl madalyası (1898); Berlin'de Friedrich Müzesi'nin açılışı madalyası (1904); Oviedo Üniversitesi'nin yüzüncü yıl madalyası (1908); Bavyera Kralı II. Ludwig'in Bilim ve Sanat Madalyası.

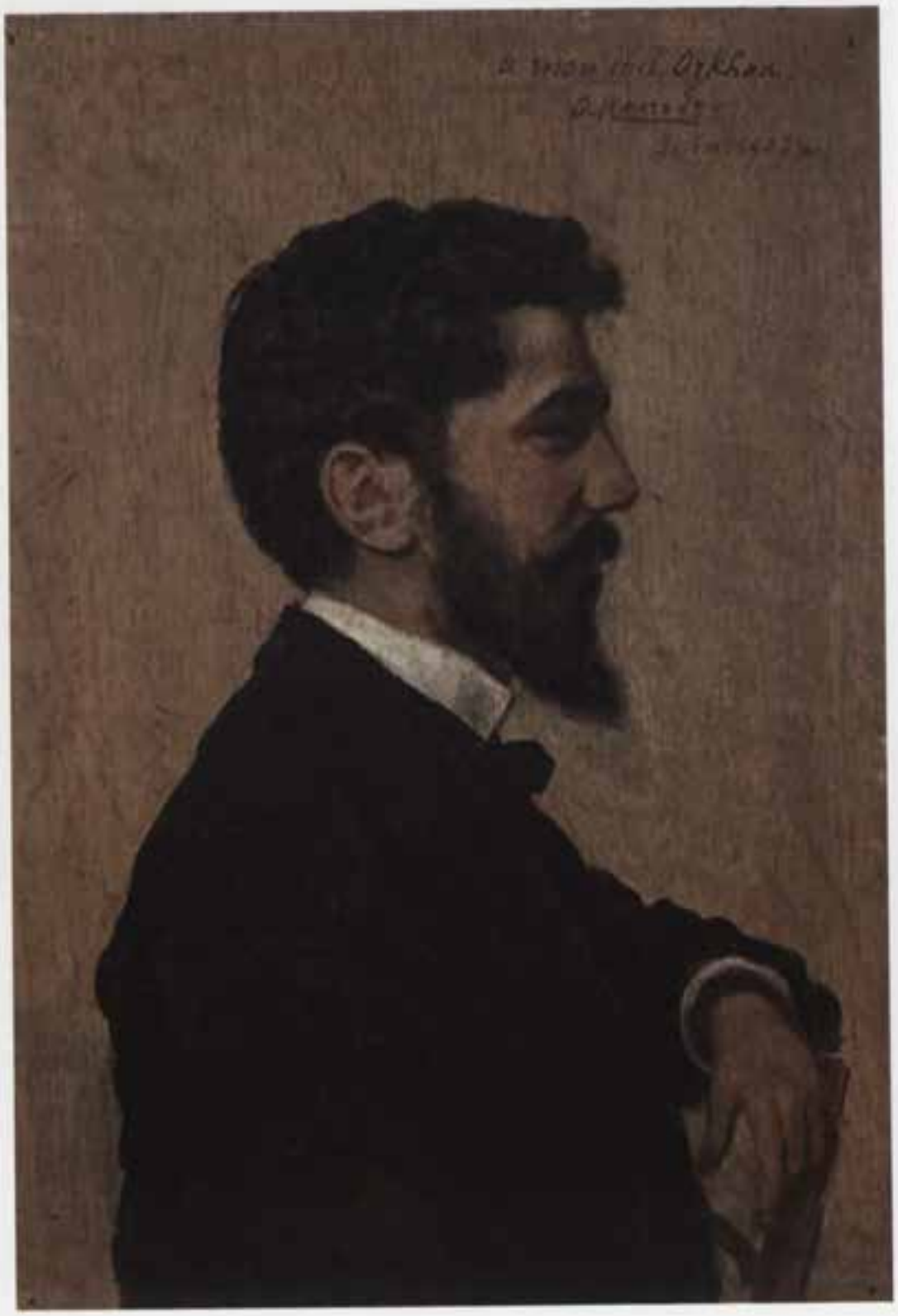
Sanat dallarında mükâfatları: 1867 Paris Sergisinde bir madalya; 1873 Viyana Sergisinde altı madalya; 1891 Berlin Uluslararası Sanat Sergisinde onur belgesi; 1909 Münih Uluslararası Sanat Sergisinde II. sınıf madalyası.

Kardeşi Halil Edhem ölümü üzerine kendisinden bu tür bilgileri istemiş olan Salomon Reinach'a yazdığı mektupta ağabeyinin yukarıdakilere ilaveten Bonn, Heidelberg, Dresden, Boston ve New York üniversitelerinden fahri doktora almış olduğunu yazmışsa da bunlara dair teyit edici herhangi bir bilgi bulunamamıştır.

ORHAN TAHSİN. *Osman Hamdi'nin teyzesi Şerife Ayşe'nin torunu.*

Osman Hamdi'nin annesi, Edhem Paşa'nın karısı Şerife Fatma'nın kız kardeşi (ya da ablası) Şerifa Ayşe'nin kızı Behice Sare'nin Hacı Hüseyin Tahsin ile olan evliliğinden doğan tek çocuk olan Orhan Tahsin ile ilgili 1295/1879'da doğmuş oldu-

Osman Hamdi, Orhan Portresi, 1907. Ahşap üzerine yağlıboya, 21 x 15 cm. DEMSA, Demet Sabancı koleksiyonu.



ğu ve Adèle adında bir İsviçreliyle evlendiği dışında bilgimiz bulunmamaktadır. Gerçi Osman Hamdi'ye belirli bir yakınlığı olduğu bilinmektedir; bunu da "Sevgili Orhan'ıma" diye ithaf ettiği küçük portreden anlamak mümkündür.

ORYANTALİZM. *En eski manasıyla Doğuya merak sarma, Doğuyu inceleme; resim sanatında Doğuya has temaları işleme; günümüzde Doğuyu Batıdan özde farklı, aşağı, değişmez, zaman içinde donmuş gören ideoloji.*

Osman Hamdi'nin oryantalist olması veya oryantalist olarak algılanabilmesi neredeyse ölümünden beri ciddi bir problem olarak algılanmaktadır. Ölümünden bir sene sonra kitabında Osman Hamdi'ye yer veren Adolphe Thalasso, özellikle "Türk" objeler ve sahneler resmettiğini vurgulamaya, dolayısıyla da Doğuyu tasvir eden Batılı ressamlardan ayrıldığını söylemeye özen göstermiştir. Aslında Thalasso epey öngörülüydü: Cumhuriyetle beraber daha da milliyetçi, anti-emperyalist, halkçı bir ideoloji yükseldiğinde ve sanata da yansıdığında Osman Hamdi iyice gözden düşmeye başlamıştı. Alafranga, oryantalistler gibi resim yapan, Doğuyu karikatüre çeviren, dekadan, kosmopolit, milliyetsiz... türünden damgalar yiyen Osman Hamdi'yi uzun müddet sadece arkeoloji ve müzecilikteki başarıları bu tür suçlamaların hışmından biraz koruyabilmiştir.

Bu algıyı ilk defa ciddi bir şekilde değiştiren, 1971'de *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* isimli çalışmasını neşreden Mustafa Cezar olmuştur. Kendisine ayırdığımız maddede de aktarıldığı gibi Cezar, büyük ölçüde Thalasso'nunkilere benzer argümanlar kullanarak, Osman Hamdi'nin zahirde oryantalist, ama aslında Türk olduğunu savunarak onu olumlu ve "millî" bir kahramana dönüştürmeyi başarmıştır. O zamandan beri Osman Hamdi Bey'in oryantalist olup olmadığı tartışması, basit bir reddiyeden giderek karmaşıklaşan katmerli bir bilinç yüklemesine doğru seyretmiştir. Bu sürecin başında — Cezar örneğindeki gibi — Osman Hamdi Bey, oryantalist üslupta resim yaparken, mensubu olduğu kültür ve ulusun bir ferdi olarak Oryantalistlerin anlamadığı/anlayamayacağı ve/veya saygı göstermediği bazı değerler konusunda hassasiyet gösteren, dolayısıyla da Oryantalizmin "çirkin" yüzünden kurtulan bir ressam olarak gösterilmiştir. İkinci aşamada — İpek Aksüğür Duben, Semra Germaner, Zeynep İnankur, Emine Fetvacı gibi isimler akla gelmektedir — biraz daha ileriye gidilerek, Osman Hamdi Bey'in Osmanlı-Türk kültürüne hizmetleri ve ıslahatçı/modernist kişiliğinden hareketle, bu özellikleri tablolarında aranmaya başlanmış, resimlerinin çoğunun altında yatan dolaylı veya doğrudan reformist mesajların varlığı ortaya çıkarılmıştır. Son olarak ise — Zeynep Çelik'te ve Wendy Shaw'da gözlemlendiği gibi — Osman Hamdi Bey'in tavır ve üslubundaki reformist yaklaşımla da yetinilmeyip, oryantalist bir "kamuflajın" altında anti-emperyalist, hatta Edward Said ölçütlerinde anti-oryantalist bir dürtü ve başkaldırının yer aldığı fikrine kadar varılmıştır. İlginçtir ki diğer taraftan da Osman Hamdi'nin resminden çok nadir de olsa yazılarıyla ve özellikle *Elbise-i Osmaniye* albümüyle ilgilenen bazı tarihçiler — Ussama Makdisi, Selim Deringil, Ahmet Ersoy — kendisini tipik bir Osmanlı oryantalisti, yani merkezden çevreye oryantalist bir gözle bakan, dolayısıyla Batının bu konudaki klişe ve stereotiplerini özümseyip tekrar üreten bir kişilik olarak bakmaktadırlar.

Bu kargaşanın basit bir çözümü, Nasrettin Hoca fıkrasındaki gibi herkesin haklı olduğunu söylemektir. Hakikaten de Osman Hamdi'yi tek bir ideolojik kalıba sıkıştırmak sakıncalı olabileceği gibi hiç de gerçekçi değildir. Bu anlamda hayatının,

Osman Hamdi'nin oryantalist pozu: Viyana'da *Elbise-i Osmaniye*'deki "Mardinli Kürd" kıyafetinde, yakl. 1873. Fritz Luckhardt fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu.

eserlerinin, kariyerinin farklı noktalarda, farklı anlarda, farklı bağlamlarda birbirinden farklı tutumlar sergilemiş olması mümkündür. Basit bir örnek vermek gerekirse, Bağdat yıllarını o zaman babasına yazdığı mektuplardan hareketle değerlendirmek ile yirmi yıl sonra Rudolf Lindau'nun aktardığı anılarıyla anlamaya çalışmak son derecede farklı sonuçlar vermektedir: İlkinde idealist ve siyaseten oryantalist genç bir Osmanlı medeniyet misyonu peşinde koşarken, ikincisinde romantik bir oryantalizme kapılan orta yaşlı bir sanatçı anılarını Şark masalları tadında hikâyelere dönüştürebiliyordu.

Osman Hamdi'nin oryantalist pozu: Viyana'da *Elbise-i Osmaniye*'deki "Mardinli Kürd" kıyafetinde, yakl. 1873. Fritz Luckhardt fotoğraf stüdyosu. Ömer M. Koç koleksiyonu.

Buna ilaveten, unutmamak gerekir ki Osman Hamdi'yi oryantalizm suçlamasından korumaya çalışanlar genellikle oryantalizmin standardı olarak en ağır ve katıksız oryantalizmi üretmiş olan sanatçıları almaya meyillidirler. Gérôme gibi ressamların çıplak kadınları, satılık esirleri, kesik başları, kanlı sahneleri Osman Hamdi'de aranırsa pek tabii ki bulunmayacaktır, ama kitap dolu bir dolabın önünde biri dikkatle okuyan, diğer ikisi de ellerinde tuttukları bir varağı ciddiyetle inceleyerek tartışan üç hocayı konu alan Ludwig Deutsch'un *Ulema* (1901) tablosu Osman Hamdi'nin sık sık resmettiği hoca figürlerinden ne kadar farklıdır? Ya da biri bir kapının önünde onu dikkatle dinleyen yetişkin ve çocuklara Kuran okuyan bir ihtiyarı, diğeri ise çarşı içindeki bir kahveci dükkânında nargile içerken pür dikkat gazete —Kuran değil— okuyan bir adamı tasvir eden Arthur von Ferraris'in *Kuran Okurken* (1889) ve *Kahire Çarşısı* (1890) isimli tuvalleri? Örnekler çoğaltılabilir: Osman Hamdi'nin *Keskin Kılıç* tuvali ile Charles Robertson'un *Kılıç Taciri* (1877) veya Rudolf Weisse'nin *Doğu Objeleri Satıcısı* (1887) arasında gerçekten belirgin bir fark var mıdır? Keza, Osman Hamdi'nin sakin, duru ve erotizmden uzak kadınlarıyla John Frederick Lewis'in *Bey'in Bahçesinde* (1865) vazo içine çiçek yerleştiren kadın veya Dorofield Hardy'nin *Hayal*'inde (1882) dalgın bir şekilde oturan kadın arasındaki benzerlik aldatıcı mıdır?

Pek tabii ki yukarıda sayılan örneklerin hiçbiri Osman Hamdi'nin aslında oryantalist olduğunu ispat etmeye yeterli değildir; ama diğer taraftan da, bu örneklerin her biri, onun oryantalist *olmadığını* göstermek için ileri sürülen özelliklerin yetersiz olduğunu göstermektedir. Osman Hamdi'nin (diğer?) oryantalistlerden farklı olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Tablolarında okumaya ve kadına ayırdığı yer ve biçtiği rolden kullandığı mekân ve objelere, cinsellikle şiddete yönelmemesinden oryantal(ist) tarzın dışında resim yapmasına kadar birçok belirleyici özellik onu sadece Gérôme'dan değil, bazı benzerliklerini hatırlattığımız Deutsch'den veya Lewis'den de ayırmaktadır. Ancak oryantalistlerin çoğundan —hatta tümünden— ayrışması onu Oryantalizmin dışına, hatta iddia edildiği gibi karşısına itmeye yeterli midir?

Sorun kısmen bir yöntem sorundur. Osman Hamdi'nin oryantalist olmadığını iddia edenler, genellikle bu kararlarını, ilk aşamada, hem Osman Hamdi Bey'in, hem oryantalistlerin tablolarından seçtikleri ya da belirli bir şekilde yorumladıkları bazı özelliklerin mukayesesi üzerine oturtmaktadırlar. Bunun aksine de oryantalizmle bağdaşabilecek olan bazı unsurlar göz ardı edilebilmekte, önemsiz addedilerek yorumlanması gereksiz bulunabilmektedir. Bu olgunun çok sayıda örneğini saymak mümkündür. Resmettiği kadınların çıplak olmadıkları vurgulanırken, bu kadınların giyinik de olsalar hep bir harem/hizmetçi/cariye bağlamında sahnelendikleri genellikle es geçilir. Hocaların vakur ve akılcı bir tavırla ellerinde kitap tartıştıkları yorumu yapılırken, nedense içinde bulundukları mekânın dö-

küldüğünün pek altı çizilmez. Osmanlı sanatının nadide eserlerini, mesela çinileri resmederek bu mirası yücelttiği söylenirken, bu çinilerin çoğu zaman kırık, sıvaların dökük ve örümcek ağlarının etrafı sarmış olduğunun pek üstünde durulmaz.

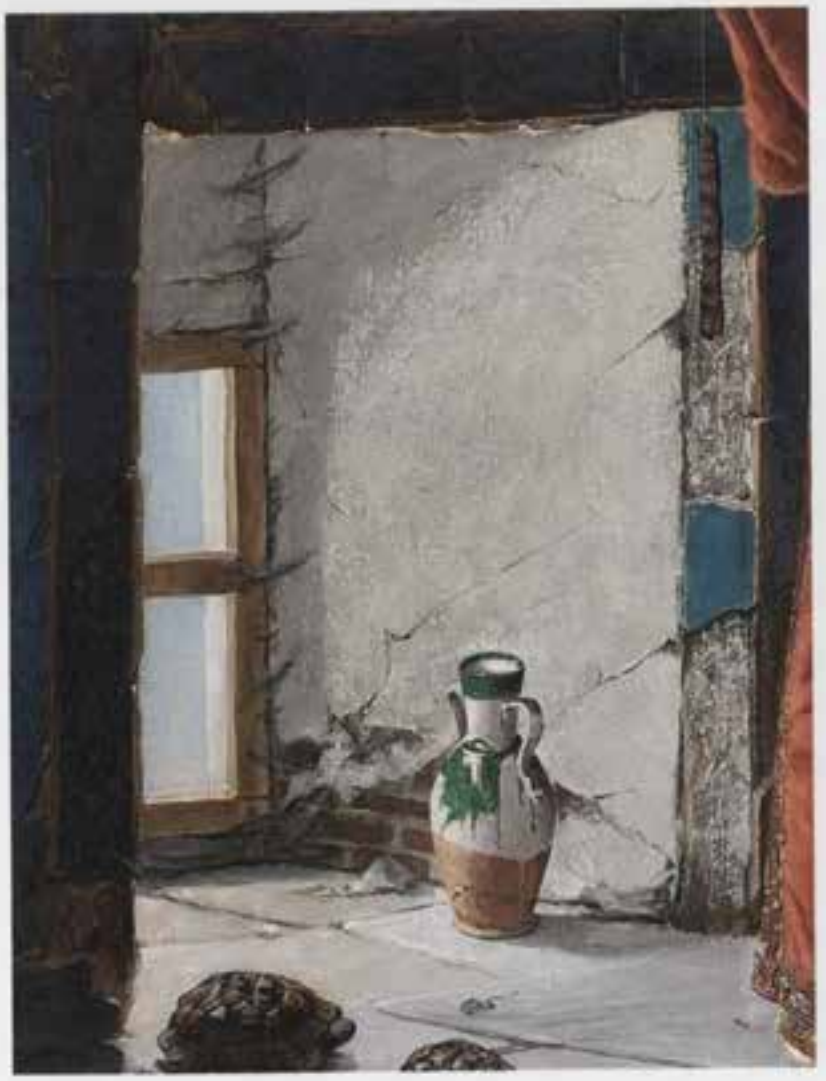
Sorun bazen bir tür niyet okumasına kadar varabiliyor: Hocaların ciddiyetinin akılcılığı, kaplumbağaların ağırlığının öğrenmeyi, dervişin müzik aletlerinin eğitimi, türbe kapısındaki dervişin müzeciliği, silah satan adamın korumacılığı simgelediğini söylemek, Osman Hamdi'nin mütemadiyen topluma veya belirli bir kesime bir mesaj vermeye çalıştığını varsayan bir tutumdur. Üstelik bu "okumaları" perçinlemek için zaten ne oldukları tam belli olmayan tablo isimleriyle de oynandığında amaç hasıl olabiliyor. *Çocuklar Türbesinde Derviş* adı *Türbedar*'a dönüştürülürse, müzecilik metaforu daha kolay oluşabilir; *Kaplumbağalı Adam* bir *Terbiyeci* olarak algılanırsa, eğitim metaforu kuvvetlenir; *Cami Önünde Konuşan Hocalar*'ın yaptıkları *Tartışmak* diye nitelenirse akılcı/reformcu İslam intibaı güç kazanır... Kısacası, meşhur İngiliz atasözünden ilhamla, "mesaj bakanın gözündedir"...

Oysa buradaki sorun şu ki Osman Hamdi tuvallerini — özellikle de hayatının son on yılında yaptığı "mesajlı" tuvallerini — hemen hemen hiçbir zaman İstanbul'da ve Osmanlı topraklarında sergilememişti. Bu durumda eğer bir mesajı var idiyse ve bu mesajı kendi vatandaşlarına yönelik idiyse, bu çaba büyük ölçüde heba olmuş demektir. Yok eğer bu mesajlar "dışarıya" yönelik idiyse de o zaman Batı seyircisi için ne kadar manidar olduklarını sormak gerekir. Bazı tuvallerine yapılan yorum ve eleştirilere bakılınca yerdeki bir kitabın Kuran olabileceğini aklına getiremeyen, ya da uzanmış bir Müslüman gencinin İncil okumakta olabileceğini düşünen bir Batılı seyirci kitlesine bu metaforlar fazla değil miydi?

Meseleyi daha fazla uzatmadan Osman Hamdi'nin oryantalizmini tanımlamak için bazı önerilerde bulunalım. Birincisi ve en önemlisi, herhalde Osman Hamdi'nin zamanında ve konumundaki bir kişinin zihniyetinde oryantalizmin bir bakıma kaçınılmaz olduğunu kabullenmek ihtiyacıdır. Tanzimat ile başlayan — ya da kimine göre hızlanan — Batılılaşma hareketinin özünde yatan bazı olgular ister istemez beraberinde oryantalist bir yaklaşımı getirmektedir. Batılılaşma hareketinin altında yatan başlıca fikir, Batının üstün — veya daha gelişmiş, veya daha başarılı — Doğunun ise daha başarısız ve durağan olduğu, ama bunun da ötesinde, kendi dinamikleriyle bu başarısızlık ve durağanlığı kırmaktan aciz olduğundan Batı modeline muhtaç olduğudur. Bu kabul açık olabileceği ve dolayısıyla Doğunun tam bir reddine yol açabileceği gibi, zımnî de olabilir ve Doğuyu benimseyici bir kisve altında kendini gösterebilir. Bu durumda olan kişiler — akla ilk gelen modernist Osmanlı elitleridir — bu çelişkili durumla yaşamak için muhtelif yollara başvurabilirler. Kendilerini — ve daha genel olarak gruplarını, sınıflarını, hatta milletlerini — Doğudan ayrı tutmaya, Batılı görmeye, dolayısıyla da Doğuyu ve Doğunun temsil ettiklerini başka bir kesimin üzerine yıkmaya yönelebilirler: Arap, göçebe, İranlı, Kürt, yobaz, köylü... Bu da büyük ölçüde Ussama Makdisi'nin tabiriyle Osmanlı oryantalizmini oluşturmaktadır. Osman Hamdi'nin büyük ölçüde bu kategoriye girdiğini, siyaseten Osmanlı oryantalizmini benimsediğini söylemek mümkün. Ne var ki çağdaşlarından belki önemli bir farkı, Doğudan soyutladığı çevreyi çok daha dar tutmuş olmasıdır: Kendi, ailesi ve kendi gibi bir profile sahip kişilerden oluşan dar bir çevrenin dışında kalan dünyayı büyük ölçüde dışladığından — ya da kendini ondan soyutladığından — Osman Hamdi fiilen Batı oryantalizmine daha bile fazla yaklaşıyordu. Karısının Fransız, evde konuşulan lisanın Fransızca olması, müze, kütüphane ve atölyeden oluşan "entelektüel sığınağı"nın dış dünyadan kopukluğu onu herhangi bir Osmanlı bürokratından daha da soyutlanmış bir konumda bırakıyordu. Fransızca *pantalon* kelimesini "pantolon" diye telaffuz ettikleri için vatandaşlarına *anatolien*'den (Anadolulu) türettiği *pantolien* lakabını yakıştıran, etrafında beğenmediği olayları gene Fransızca *turpitudes* (rezalet) kelimesiyle "Türk" sıfatının karışımından uydurduğu *turquitudes* kelimesiyle tanımlayan Osman Hamdi, aslında Batı oryantalist klişelerini büyük ölçüde benimsemiş biriydi.

Ancak bütün bunlar onun Batıya karşı tavır almasına, Batının Osmanlı İmparatorluğu'na baktığında bazen çifte standart uyguladığının farkına varmasına, kısacası milliyetçi olmasa bile vatanperver duygularla Batıya karşı tepkiler geliştirmesine mani değildi. Arkeoloji ve müzecilik konusunda olduğu gibi, Osman Hamdi Batıyı örnek alan — hatta Batılı gibi davranabilen — ama aynı zamanda da Batıyla mücadeleye girmekten çekinmeyen bir karakterdeydi. Müzesini oluşturmak için hep Batıdan destek isteyen, Reinach'tan Humann'a, Joubin'den Mendel'e Avrupalı meslektaşlarının bilgi ve tecrübesinden faydalanan kişiyle aynı meslektaşlarının ülkesinden eser almalarına mani olacak nizamnameyi bütün itirazlara rağmen devre sokan kişi aynıydı. Bu yüzdendir ki hakkında yapılmış olan karakter tahlilleri son derecede farklı neticeler verebilmiştir: Türkler tarafından fazla alafranga, hatta bir nevi işbirlikçi olarak algılanabilen Osman Hamdi, birçok Avrupalı arkeoloğun gözünde onlara hoş görünmeyi bilen ama aslında yobazca bir tutkuyla kendi ülkesini onlara karşı koruyan bir fanatik olarak görülebiliyordu.

Bu ikiliği resim sanatında da görmek mümkündür. Osman Hamdi'nin resimlerinin tarzı oryantalist olmakla beraber bu oryantalizmin kendine has özellikleri olduğu da aşikârdır. Ancak bunların iddia edildiği gibi bilinçli olarak tepkisel, yani oryantalizme ve/ya Batıya karşı oldukları konusu tartışmaya açıktır. Bunu cevaplamak için belki de Osman Hamdi'nin Batı sergileri ve seyircisiyle olan ilk tecrübelerine geri gitmek gerekebilir. 1865'te Salona ilk girdiğinde bir ressam olarak değil, Şark kıyafetinde bir Doğulu olarak Boulanger'nin bir tuvalinde girmişti. Başka bir deyişle, müzeye girmek için çıplak olmaları gereken kadınlar gibi — Guerilla Girls'ın tabiriy-



Osman Hamdi'nin tuvallerinde "köhnemiş" Doğu imajları: *İlahiyatçı*'da (1902) dökülen çiniler ve *Kaplumbağalı Adam*'da (1907) dökülen sıvayla örümcek ağları detayları.

le — Doğulu bir ressam Salona ancak Doğulu kıyafetinde bir model olarak girebilmişti. Daha baştan Batının kendisi için çizdiği bir yola girmesi gerekiyordu: Madem Doğuluydu, model de olsa, ressam da olsa Doğuyu temsil etmesi gerekiyordu. Paris'te sergilediği biri hariç bütün tuvalleri Doğuyu konu alıyordu. Oryantalizm — daha doğrusu Doğuyu çizmek — Osman Hamdi'nin bir seçiminden çok kendisinden beklenendi. Üstelik bu konuda yetkin olup olmadığı sorgulanmıyordu, zira kimliğinden menkul bir kabiliyet olarak düşünülüyordu. Oysa, örnek vermek gerekirse, 1867'de *Pusuda Zeybek* gibi bir tuval yaptığında acaba Osman Hamdi hayatında hiç Zeybek görmüş müydü? Muhtemelen hayır, ve ilham kaynağı herhalde o tarihlerde Zeybek ve başıbozuk resmetmeye meraklı Batılı ressamlardı...

Bu anlamda Osman Hamdi'nin oryantalizminin bir tepki olduğu gerçek olmakla beraber, Batıya *karşı* bir tepkiden çok, beklentilere bir cevap niteliğindeki bir tepkiydi. 1868'de Paris'te sunduğu *Madame de H... Portresi* ve 1870'lerde yaptığı bazı manzaralarla Doğu-dışı konularla şansını deneyen ressam, 1870'lerin sonuna geldiğinde Doğu kozunu oynamaktan başka çaresi olmadığını anlamıştı. Bu kozu da gayet akıllıca oynadığı söylenebilir: Madem Doğuluydu ve kendisinden Doğuyu vermesi isteniyordu, aynı şeyi yapan Batılılardan kendini ayrıştırmak için en sağlam aracın gerçeklik olduğunu kavradı. Dolayısıyla da bütün gayret ve maharetini ayrıntılı, dakik ve makul — yani gerçeklik hissi veren — bir Doğu yaratmak için harekete geçirdi. 1880'lerde yarattığı çok sayıdaki harem enteriyörüyle cami önlerinde dolaşan ve halka karışan feraceli kadınları konu alan tuvalleri bunun ilk tezahürüdür. Oryantalizm beklentisini tatmin edecek kadar cariye/kadın/renk/Doğu mimarisi içeren bu tuvaller aynı zamanda da gerçeklik beklentisini karşılayacak kadar da abartısız, sakin ve gündelikti. Fakat bu gerçeklik gene de oryantalist bir gerçeklikti, yani gerçek unsurların bir araya getirilişinden oluşan bir mizansen, aldatıcı bir gerçeklikti, Örnek vermek gerekirse, 1880 ve 1882 tarihli *Müzisyen Kızlar*, ya da muhtelif versiyonları bulunan *Saçlarını Taratan Kız*: Gerçek kıyafetler, gerçek bir mekân, gerçek enstrümanlar, gerçek bir çeşme... ama bunların bileşiminden oluşan kurgusal bir sahne: Yeşil Camiin içinde müzik eğlencesi, ya da aynı mekânda hamam sahnesi...

Bir sonraki aşamada, yani 1890'lardan ölümüne kadar ama özellikle de 1902-1909 aralığında ürettiği tablolarda Osman Hamdi kendine has bu oryantalizmi yeni bir formata oturttu. Bu defa kadın/harem ağırlıklı bir kurgudan, erkek/dini mekân üzerine kurulu bir anlatım söz konusuydu. Prensip gene aynıydı: Mekân, kıyafet, tipler, eşya gerçek olup bir araya getirilerek gerçeklik teklif eden bir kompozisyon oluşturuyordu. Bu döneme ait hemen hemen bütün kompozisyonlar bu "grameri" kullanmıştır: *İlahiyatçı* (1902, 1907), *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1903, 1908), *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904), *Tespih Çeken Mümin* (1905), *Okuyan Genç Emir* (1905), *Kaplumbağalı Adam* (1906, 1907)... İstisna-

lar kaideyi bozmaz: *Yaradılış*'ta (1901) merkezi karakter kadındır; *Huzur* ya da *Feraceli Kadınlar* (1904) eski tarzda kalmış bir dış mekân/ferace tablosudur; *Satıcı* (1905) ve *Keskin Kılıç* (1908) dini bir tema içermez...

Yarattığı formülün başarılı olduğu kesindir: 1902-1909 yılları arasında neredeyse her yıl Paris veya Londra'da tuvallerini sergilemeyi başarmıştı. Tuvalleri hakkında çok fazla yorum yoktu, ama olanların hepsi aynı noktalarda birleşiyordu: Çinilerin canlılığı, kumaşların parlaklığı, pozların inandırıcılığı, Doğunun ışığı... Kısacası, ancak bir Doğulu'nun yakalayabileceği bir gerçeklik... Oysa aslında her şey düzmeceydi. Bir binanın kapısı, diğerinin penceresi, bir camiin kitabesi, bir medresenin kandili, bir Kürt külahı, bir derviş nakkaresi... ve olmayacak sahneler: Türbede bir kaplan postu, camiin üst katında kaplumbağalar, resimli mecmua okur gibi Kuran okuyan bir genç, rahleye oturmuş bir kadın... Bunların hiçbiri yabancı basındaki yorumlarda sorgulanmıyordu; sebebi de gayet açıktı: Doğulu yapmışsa doğrudur, gerçektir, hakikidir.

Aslında burada büyük bir başarı ve Osman Hamdi'ye yakışacak türden bir mizah olduğunu kabul etmek gerekir. İşin belki de en ironik tarafı, bu tuvaller Abrupa'da sergilendikten sonra dönüp dolaşıp Türkiye'ye geldiklerinde aynı başarıyla inandırıcılıklarına devam ettiler. Bu yüzden de yıllarca Osmanlı geleneğinde kaplumbağa terbiyeciliğinin yerini araştırdık durduk...

Osman Hamdi'nin ressamlığında "profesyonel" bir oryantalist olduğunun ve 1860'larda etrafındaki herkes gibi "normal" bir ressam olmayı — yani Doğuyu resmetmek zorunda kalmamayı — istediğinin işaretini herhalde portrelerinde aramak gerekir. Ailesinin veya yakınlarının yapmış olduğu onlarca portrenin içinde hiçbirinin herhangi bir oryantalist meylinden bahsetmek mümkün değildir. Bir bakıma sanki sanat üretimini net bir şekilde ikiye ayırmıştı: Bir taraftan kamuya, yani Batıya dönük, gereken ve kazandıran oryantalist bir stilde yarattığı Şark sahneleri; diğer tarafta ise, özel hayatı kapsamında, kendi zevki için, gayet sade ve Avrupai bir tarzda yaptığı portreler...

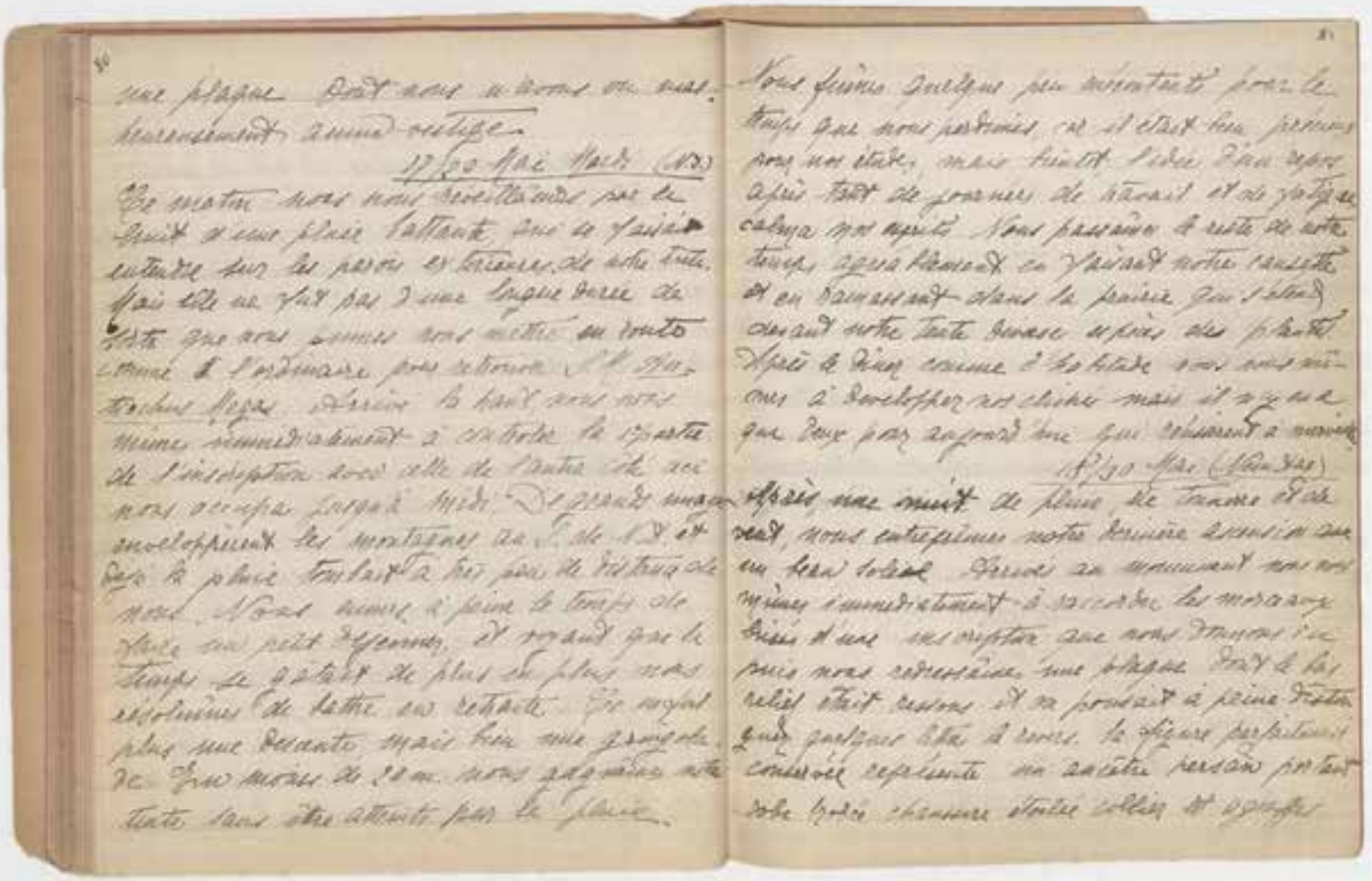
Kaynakça. (Thalasso, 1911: 21-22), (Adil, 1937: 9), (Dranas, 1940: 137), (Berk, 1943: 20, 23), (Cezar, 1971: 308-309), (Aksüğür Duben, 1984), (Aksüğür Duben, 1987), (Kortun, 1987: 281-282), (Aksüğür Duben, 1990), (Aksüğür Duben, 1992), (Fetvacı, 1996), (Shaw, 1999b), (Çelik, 2002: 19-41), (Makdisi, 2002: 790), (Germaner ve İnankur, 2002: 300-311), (Ersoy, 2003a), (Ersoy 2003b), (Eldem E, 2004b), (Duben, 2007: 43), (Eldem E, 2007), (Eldem E, 2009a), (Eldem E, 2009b), (Eldem E, 2010c).

OSGAN, YERVANT. *1855-1914 yılları arasında yaşamış heykeltraş, Sanayi-i Nefise Mektebi heykeltraşlık muallimi, Osman Hamdi'nin mesai arkadaşı.*

1855'te İstanbul'da doğan Yervant Osgan, eğitimci ve yazar Hagop Osgan'ın oğlu, Darbhane'de döküm ustası Osgan Gotoghian'ın da torunuydu. Beşiktaş'ta Makruhyan okulunda okuduktan sonra 1866'da Venedik'teki Murad Rafaelyan okulunda eğitim almak üzere İstanbul'dan ayrıldı. 1872'de mezun olarak Roma Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolmuş ve 1877'ye kadar orada mimari ve heykeltraşlık eğitimi aldı. Becchetti, Masini ve Monteverde gibi hocalardan ders aldı. 1877'de İstanbul'a dönüp aynı sene Paris'e gitmiş ve oradaki Güzel Sanatlar Okuluna kaydoldu. 1881'de İstanbul'a döndüğünde Osman Hamdi'yle tanışarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuna iştirak etti. 1914'teki ölümüne kadar bu kurumda ders verdi.

Yervant Osgan, 1914. Garo Kürkman, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar, 1600-1923*, İstanbul, 2004, s. 677.

Yervant Osgan'ın tutmuş olduğu Nemrut Dağı seyahat defterinin 29 ve 30 mayıs 1883 tarihlerine tekabül eden sayfaları. Yazarın koleksiyonu.



Yervant Osgan, Marie/Naile Büstü, t.y. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Osgan veya Oskan Efendi diye de bilinen Yervant Osgan, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki görevini ilaveten muhtelif vesilelerle Müze-i Hümayun'da da çalışmış, özellikle bazı heykel ve kabartmaların tamirini büyük maharetle gerçekleştirmiştir. Müze için yaptığı en önemli işlerden biri de 1883 yılında Osman Hamdi'yle birlikte Nemrut Dağı'nın zirvesindeki Antiochos anıtmezarına gerçekleştirmiş olduğu seyahattir. Nisan-Haziran 1883 aralığında yaptıkları bu seyahatle Osman Hamdi ve Yervant Osgan, Almanların bir arkeolojik keşfini Müze-i Hümayun adına üstlenmişler, temsil ettikleri kurumun uluslararası arkeoloji dünyasına girmesini sağlamışlardı. Seyahat defterini Yervant Osgan tutmuş, aynı sene içinde de keşif raporunu beraber yayımlamışlardı.

Kaynakça. (Hamdi ve Osgan, 1883), (Kürkman, 2004: 677-678), (Eldem E, 2010b).

OSMANLI BANKASI.

1856'da Ottoman Bank adıyla kurulan, 1863'te Bank-ı Osmani-i Şahane adıyla devlet bankası statüsüne kavuşan banka.

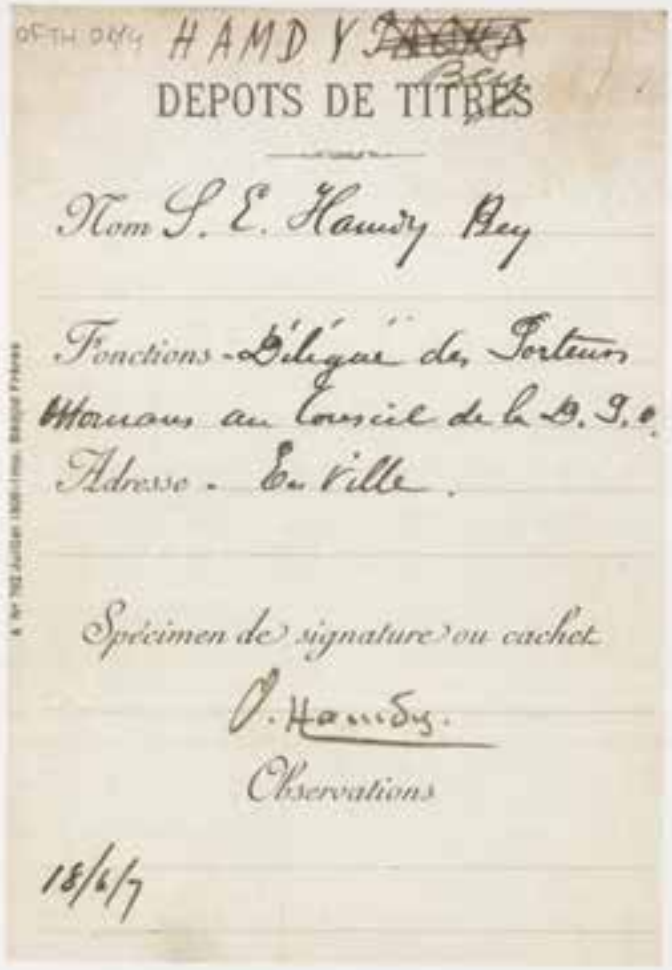
Osmanlı Bankası'nın özellikle İstanbul'daki itibarı, baskın varlığı ve hizmetlerinin yaygınlığı düşünülünce, Osmanlı toplumunun üst sınıfının ve özellikle payitahtın kalburüstü kesiminin bu bankanın müşterisi olmuş olmasına şaşırmamak gerekir. İstanbul'un bu kesimine dahil olan Osman Hamdi'yle ailesinin çoğu ferdi de aynı durumdaydı.

Osman Hamdi'nin bankayla olan ilişkisi çok eskiye dayanıyordu. "Borç" maddesinde belirttiğimiz gibi 1874'ten başlayarak bankadan çeşitli vesilelerle avans ve kredi almış, hatta bu operasyonlardan bazıları için Haydarpaşa ve Kuruçeşme'deki evlerini ipotek ettirmeye kadar gitmiş, kızı Fatma'nın 1883'teki evliliğinin getirdiği masraflar sebebiyle de 150 liralık bir avans almıştı. Her bakımdan bankanın sadık bir müşterisi olan Osman Hamdi'nin ölümünde bankadaki varlığı aşağıdaki gibi tespit edilmişti:

- 40 adet Selanik-Manastır Demiryolu tahvili
- 25 adet İstanbul Rıhtımları tahvili
- –25 adet Karasu Madeni tahvili
- 46 adet Anadolu Demiryolları hissesi
- 10 adet Osmanlı Bankası hissesi
- 10 adet Şark Demiryolları hissesi
- 13 adet 1870 Devlet tahvili
- 22 adet Balya Karaaydın Madeni hissesi
- Cari hesapta 549 lira 75 kuruş nakit

Osmanlı Bankası'yla ilişkisi olup menkul değer hesabı açtırmış olan diğer aile fertleriyse karısı Marie/Naile, oğlu Edhem ve kızı Nazlı'ydı.

Kaynakça. (Hamdi ve Osgan, 1883), (Kürkman, 2004: 677-678), (Eldem E, 2010b).


OFTH 0114

HAMDY

DEPOTS DE TITRES

Nom S. E. Hamdy Bey

Fonctions - Délégué des Porteurs Ottomans au Conseil de la D. P. O.

Adresse - En ville.

Spécimen de signature ou cachet

O. Hamdy.

Observations

18/6/7

OFTH 0118

B

21/6/910

DEPOTS DE TITRES

Mlle

Nom Nasly Hamdy

Fonctions

Adresse chez Mr Ethem Bey Hamdy Bahtiar Han Galata

Spécimen de signature ou cachet

Nasly Hamdy

Observations

OFTE 0159

R

21/6/910

DEPOTS DE TITRES

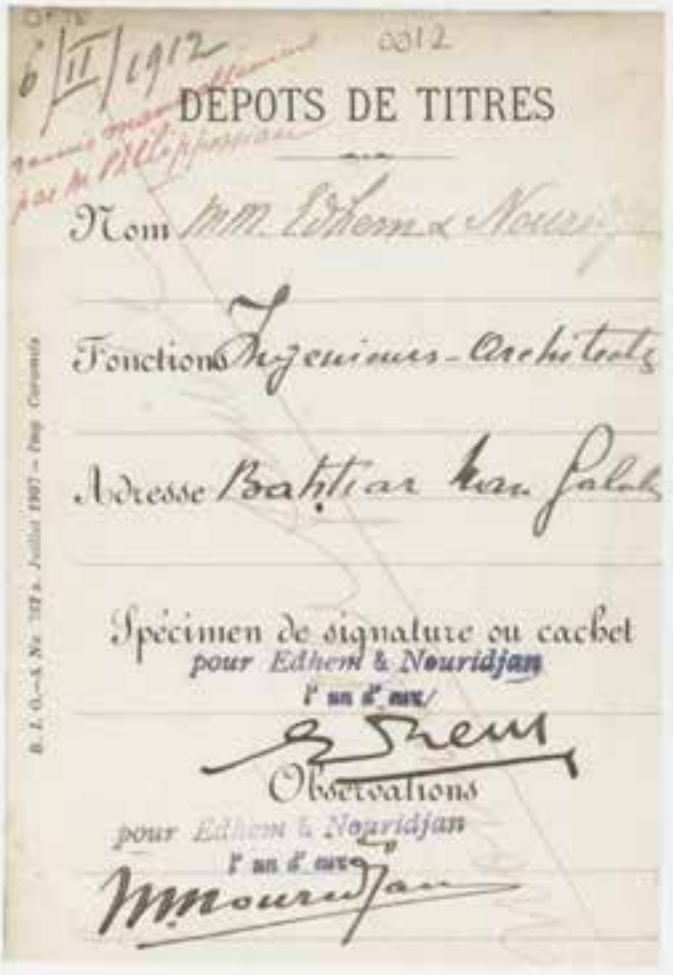
Nom Ethem bey Ha...

Fonctions Sous Directeur de la Dette Impériale

Adresse Bahtiar Han

Spécimen de signature ou cachet

Observations


6/II/1912

0012

DEPOTS DE TITRES

Nom Mm. Edhem & Nouridjan

Fonctions Ingenieurs-Architectes

Adresse Bahtiar han Galata

Spécimen de signature ou cachet pour Edhem & Nouridjan

1er sig. aut.

Observations pour Edhem & Nouridjan

1er sig. aut.

21/6/910

DEPOTS DE TITRES

Nom Madame Marie Hamdy

Fonctions

Adresse chez Ethem bey Bahtiar Han Galata

Spécimen de signature ou cachet

Marie Hamdy.

Observations

0152

DEPOTS DE TITRES

Nom Mme Nasly Essad née Hamdy

Fonctions /.

Légation Ottomane Bucarest

Adresse ~~Chez Mr Ethem bey Hamdi Bahtiar han Galata~~

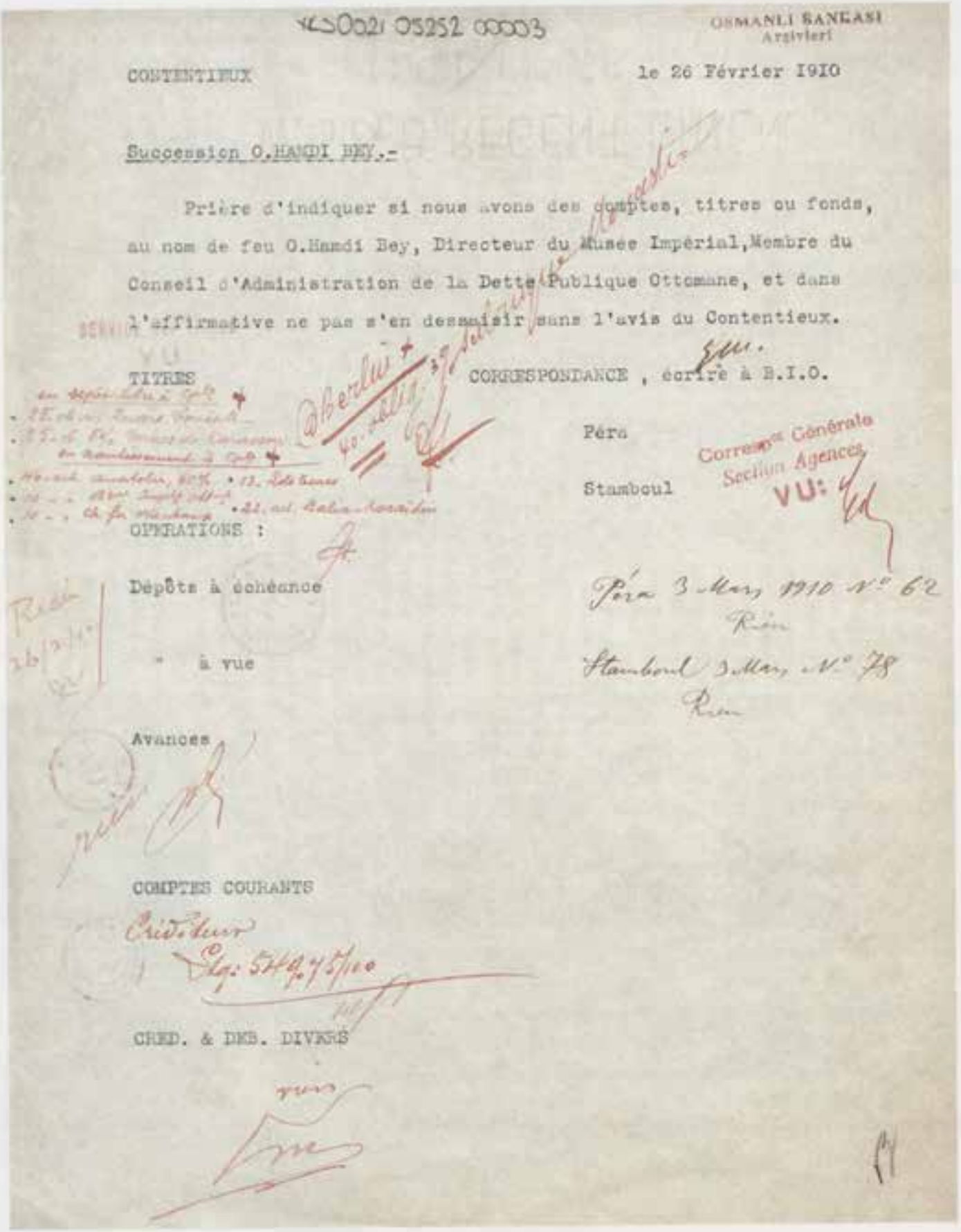
Spécimen de signature ou cachet

Signature:

Nasly Essad

Osmanlı Bankası menkul değer hesabı sahibi müşteri kartları: Osman Hamdi; karısı Marie; oğlu Edhem; oğlu Edhem ile ortağı Nurican; kızı Nazlı evlenmeden önce; kızı Nazlı evlendikten sonra. Osmanlı Bankası Arşivi, OFT H0114, M0123, E0159, E0012, H0118, E0152.

Osman Hamdi'nin ölümü üzerine Osmanlı Bankası'ndaki varlıklarının dökümü, 26 Şubat 1910. Osmanlı Bankası Arşivi, XKSO0210525-200003.



OTOPORTRE. *Bir sanatçının kendi görüntüsünü veya kendini algıladığı şekli resmetmesi.*

Osman Hamdi'nin hayatı boyunca yapmış olduğu eserler bakınca dikkat çeken ilginç bir nokta, herhalde kendini en çok resmedip aynı zamanda en az otoportre yapmış sanatçılardan biri oluşudur. Gerçekten de iyi bilindiği gibi 1890'lardan itibaren tuvallerinde yer alan orta yaşlı erkeklerin hemen hemen hepsi — bazı tablolarda birden fazla olmak üzere — kendi modeli — kendi modeli üzerinden yaratılmıştır. Ancak sanatçının kendi imajını bu şekilde kullanmasına — belki *Ressam Çalışırken* dışında — otoportre denemeyeceği de aşikârdır: Sanatçının kendini resmetmesinin bir otoportre olabilmesi için, kendini model olarak değil, şahsı olarak temsil etmek istemiş olması gerekir. Oysa bildiğimiz kadarıyla sanatçının bu tür tuvallerinin hiçbirinde niyeti kendini resmetmek olmamıştır.

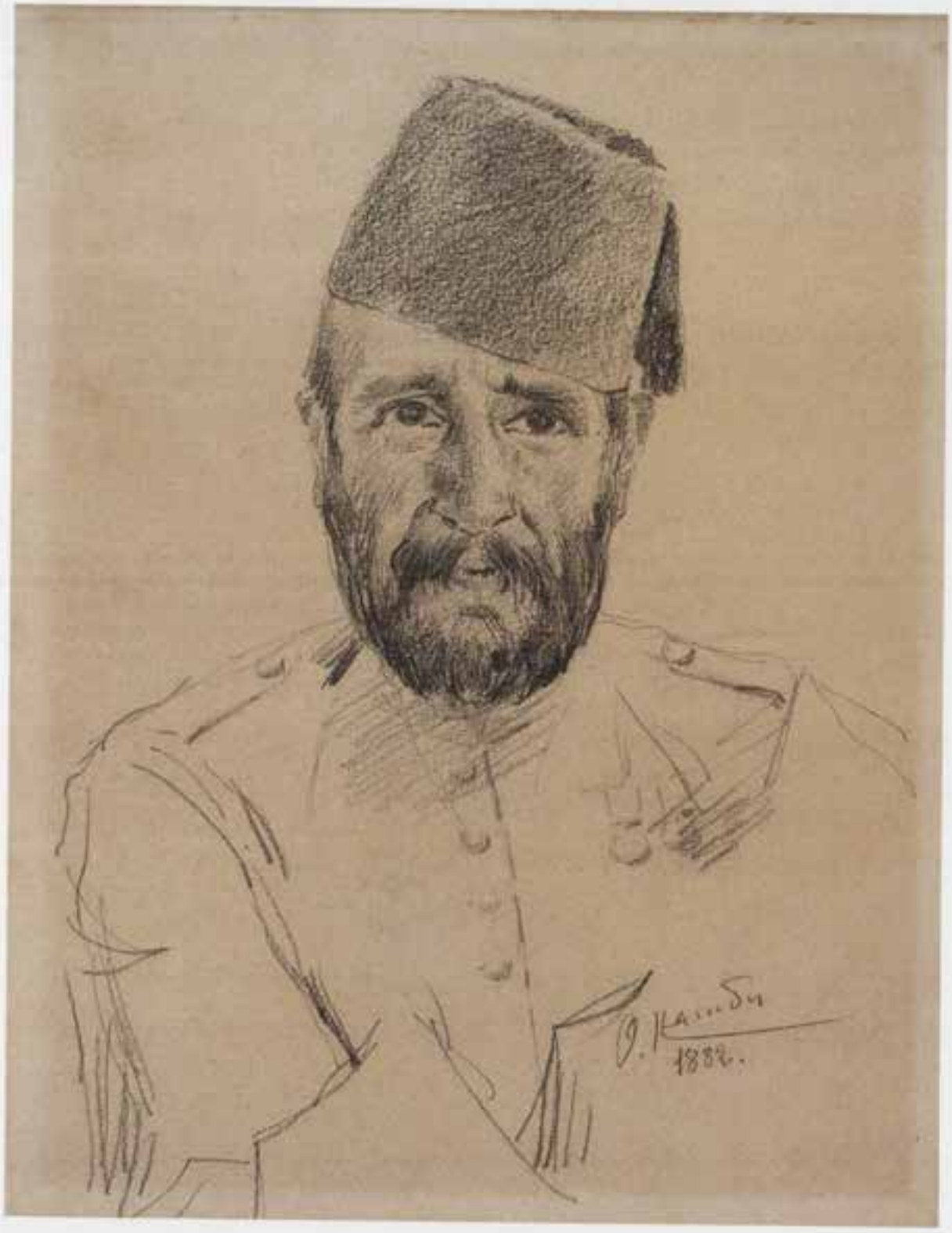
Buna mukabil Osman Hamdi'nin gerçekten otoportre sayılabilecek eserleri son derecede nadirdir. Tespit edebildiğimiz kadarıyla iki adedi bulunan bu eserlerden biri, "karikatür" maddesinde incelediğimiz ve Paris yıllarında kendini karikatürü andıran biraz abartılı bir tarzda resmettiği çizimdir. Diğeri ise gene kara kalem bir çizim olup 1882 tarihini taşımaktadır. Sadece büstünü çizdiği bu desende Osman Hamdi soluna doğru eğik bir fes ve göğsünde iki madalya iğneli bir tür üniforma giymektedir.

Bunlara ilaveten Osman Hamdi'nin bir de siyah kâğıttan kesilmiş (dekupe) ve beyaz bir fona yapıştırılmış bir siluet/portresi bilinmektedir. Bu eser imzalı olmadığından kimin yaptığı meçhul ise de, eserin sahibi olan Ferit Edgü gibi bunun bir otoportre olduğunu varsaymak mümkündür.

Kaynakça. (Cezar ve Edgü, 1986: 4), (Edgü, 2009: 40).

OSMANLI-RUS HARBİ. *1876'da Balkanlar'da başlayan çatışmaların Sırbistan ve Karadağ ile açık bir savaşa dönüşmesi üzerine Rusya'nın artan baskısı neticesinde Nisan 1877'de başlayıp Ocak 1878'de Osmanlı hezimetiyle sonuçlanan, Rumi takvimde 1293 senesine rastlaması nedeniyle 93 Harbi olarak da bilinen savaş.*

» VATANPERVERLİK



Osman Hamdi, Otoportre, 1882.
Kâğıt üzerine
kara kalem.
Ömer M. Koç koleksiyonu.

Osman Hamdi (?), Otoportre (?),
t.y. Dekupe kâğıt. Ferit Edgü
koleksiyonu.

ÖLÜM. *Hayatın sona ermesi.*

Osman Hamdi Bey, 24 Şubat 1910 günü Kuruçeşme'deki yalısında ölmüştür. Cenazesi ertesi gün Kuruçeşme'den Şirket-i Hayriye'ye ait bir vapurla Sirkeci'ye getirildikten sonra bekleyen kalabalıkla birlikte Ayasofya Camii'ne götürüldü. Dönemin erkânı törende hazır bulunmuştu. Önde yürüyen Mevlevi dervişlerinin arkasından Sultan Abdülaziz'in oğlu ve Osman Hamdi gibi ressam olan Şehzade Abdülmecid Efendi, dönemin sadrazamı İbrahim Hakkı Paşa, Hariciye Nazırı Rifat Paşa, Dahiliye Nazırı Talat Bey. Maliye Nazırı Cavid Bey, Ayan üyesi Recaizade Ekrem Bey ve protokole dahil yerli ve yabancı rical yürüyordu. Yol boyunca Sanay-i Nefise Mektebi öğrencileri, Düyun-ı Umumiye müstahdemi, Belediye ve Polis memurları saygı duruşunda bulunmuştu. Cenaze namazı Ayasofya'da kılınmış, ardından cenaze Bab-ı Hümayun'dan Topkapı Sarayı'nın birinci avlusuna girmiş, oradan da Müze-i Hümayun'a götürülmüştü. Orada Cavid Bey Çinili Köşk'ün merdivenlerinden bir nutuk atmış, ardından da cenaze tekrar yola koyularak Sarayburnu'na kadar taşınmıştı. Buradan gene Şirket-i Hayriye'nin bir vapuruna bindirilerek defnedileceği Eskihisar'a kadar denizden götürülmüştü.

Osman Hamdi'nin ölümü İstanbul'da büzüntüyle karşılanmıştı. Bütün gazeteler bundan bahsederken, başından beri hep Osman Hamdi'ye büyük hayranlık duymuş olan Ahmed İhsan, *Servet-i Fünun* dergisinin 1 Nisan 1326/14 Nisan 1910 tarihli nüshasını olduğu gibi ona ayırmıştı: "Bu nüsha ziya-ı ebedisine

bütün kalbimizle müteellim olduğumuz Türk âlim ve sanatkâr-ı şehiri Hamdi Bey namına ithaf olunmuşdur". Bu kayıp yurtdışında da yankılar uyandırmıştı. Arkeoloji, sanat ve bilim camiası hemen harekete geçmiş, İstanbul'a taziye mesajları yağmıştı. Başta eski dostu Salomon Reinach olmak üzere birçok tanıdığı, alanın başlıca dergilerinde yazılar kaleme almıştı. Fransa'da ölümü günlük gazetelere bile yansımıştı.

Kendinden önce ölmüş kardeşleri İsmail Galib ile Mustafa Mazlum babaları Edhem Paşa'nın Üsküdar'da Mihrimah Camii haziresindeki türbesine defnedilmişken Osman Hamdi, çok sevdiği Eskihisar'da evinin arkasındaki tepeye gömülmeyi vasiyet etmişti. Bu isteği yerine getirilmişti, ama buna ilaveten Meclis-i Vükela (Bakanlar Kurulu) 13 Haziran 1910 günü yapmış oldukları toplantıda Osman Hamdi'nin onurlandırılması için kabrinin başına ve ayağına Ayasoluğ'da — bugünkü Selçuk — bulunmuş olup müzeye kaldırılmış olan iki Selçuklu mezar taşının konmasına, bir de Müze-i Hümayun'a bir plak asılmasına karar vermişti.

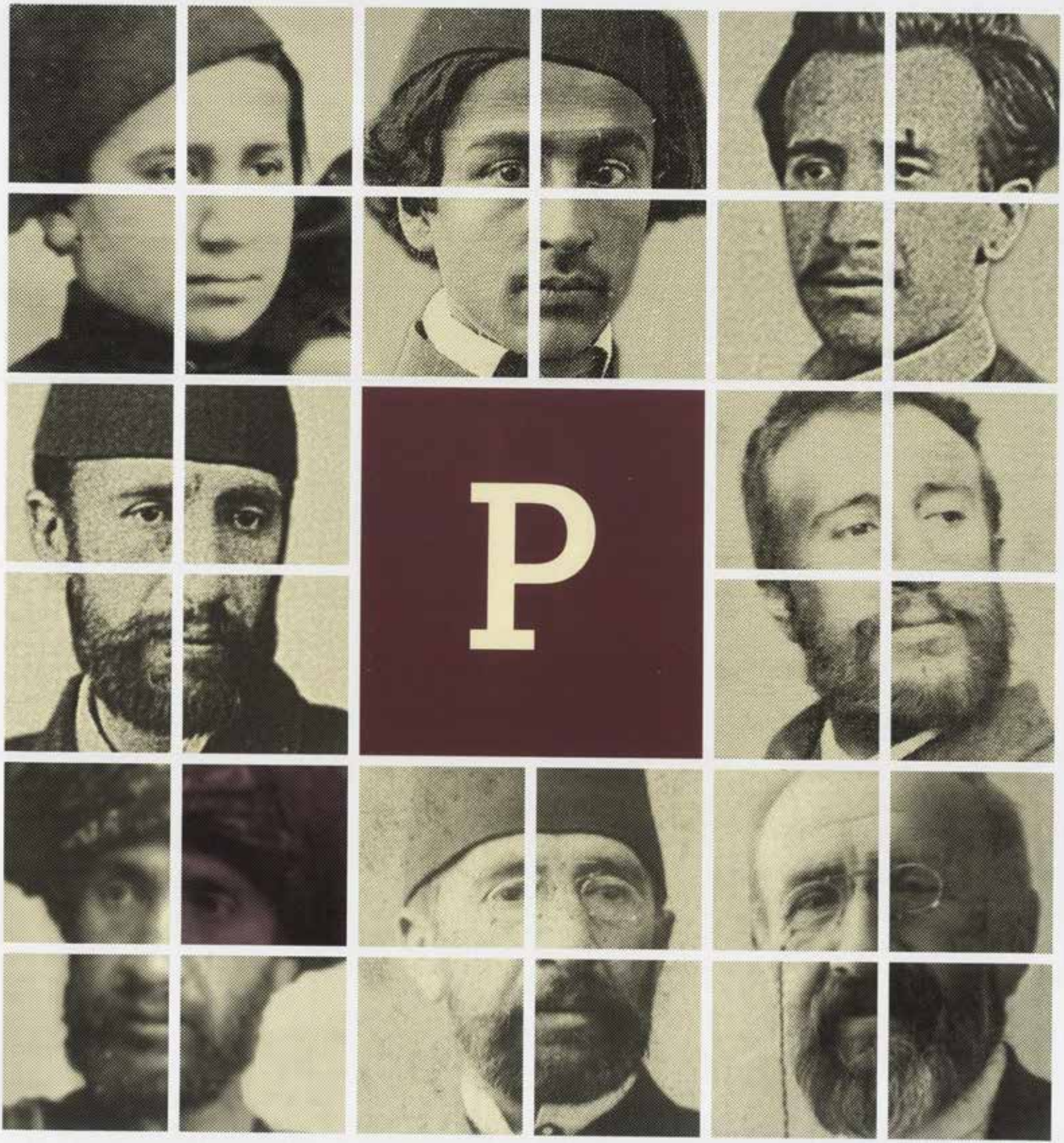
> Müze-i Hümayun müdiri Hamdi Bey merhumun Eski Hisar'da kâ'in kabrine Ayasoluğ'da zuhur edip müzede mahfuz bulunan asar-ı atikadan iki taşın nakl ü vazına müsaade olunması bir de müteveffa-yı müşarün ileyhin Müze-i Hümayun'un tesis ü tanzimi hususunda sebk eden hidemat-ı bergüzidesini takdiren ve namını tezkiren Hazine-i Maliye'ce mesarif-i gayr-ı melhuze tertibinden yirmi beş otuz lira sarfiyla mezkûr müzeye bir plak vazı münasib görülmekle o vechile ifa-yı mukteziyatı zımnında Maliye ve Maarif nezaretlerine tebligat icrası tezekkür kılındı

Bu kararın nasıl alındığını maalesef bilmiyoruz. Bu taşların Osman Hamdi'nin vasiyetinin bir parçası olmadıkları kesin gibidir; zaten böyle bir şey isteyeceği de şüphelidir. Kararda veya en azından onayda kardeşi ve müzenin başındaki halefi Halil Edhem'in bir rol oynamış olması çok muhtemeldir.

Kaynakça. (BOA, MV. 141/38), (Gaulis, 1910), (Peters, 1910), (Pottier, 1910), (Reinach, 1910), (Reşad ve Ferid, 1910), (Cezar, 1994: 492-502).

Osman Hamdi'nin varisleri tarafından Osmanlı Bankası'na verilmiş olan veraset ilamı, 4 Mart 1910. Osmanlı Bankası Arşivi, XKSO021052520002

Boğaziçi'nde Kuruçeşme'de işbu sene-i mübareke Saferü'l-hayrının on dördüncü günü vefat eden Müze-i Hümayun müdiri Hamdi Bey ibni sadr-ı esbak Edhem Paşa ibni Abdullahın sulbi kebir mahdumu ve ber vech-i ati varisi olduğu mezkûr Kuruçeşme kariyesi imamı tarafından memhuren mevrud bir kıta ilmühaberi ibraz ile iddia eden Müze-i Hümayun muhafızlarından Edhem Bey meeclis-i şer'-i şerif-i enverde müteveffa-yı muma ileyhin medyunlarından olub Düyun-ı Umumiye-i Osmaniye kapu çukadarı Nuri Efndi ibni İbrahim mahzarında üzerine dava ve takrrir-i kelam edip ben ve gaibat an el-meclis Fatma Hanım ve Leyla Hanım ve Nazlı Hanım'dan herbirimiz müteveffa-yı muma ileyhin hayatında ile'l-vefat zevce-i menkuhe-i sahihesi gaibet an el-meclis Naile Hanım ibneti Abdullah ile zevciyet beyinlerinde kaime iken muma ileyhin firaşından hasıllar ve gaibet an el-meclis muma ileyha Naile Hanım'dan müteveffidler sulb-ı sahih evladı olmamızla ol vechile müteveffa-yı muma ileyh Hamdi Bey'in veraseti benimle ile'l-vefat zevcesi validem muma ileyha Naile Hanım ve kerimeleri hemşirelerim Fatma ve Leyla ve Nazlı Hanımlara münhasırdır ve tasrîh-i mesele-i mirasımız kırk sehimden olup seham-ı mezküreden on dört sehmi bana ve beş sehmi zevce-i muma ileyhaya ve yedişer sehimden yirmi bir sehmi benat-ı muma ileyhaya isabet ve bizden gayri varisi ve terekesine müstahak ahari olmamakdan pederim ve müverrisimiz müteveffa-yı muma ileyh Hamdi Bey'in hayatında ile'l-vefat muma ileyh Nuri Efendi zimmetinde cihet-i karzdan alacak hakkı olub kable'l-ahz ve'l-istifa vuku-ı vefatıyla benimle verese-i muma ileyhime mevruz olan kırk kuruşdan benim hisse-i irsiyeme isabet eden on dört kuruşu veraset-i muhkiyeme binaen muma ileyh Nuri Efendi'den hala taleb ederim deyü dava etdikde ol dahi cevabında meblağ-ı mezkûr kırk kuruşu müteveffa-yı muma ileyh Hamdi Bey'e hayatında ile'l-vefat cihet-i mezküreden zimmetinde sahihen deyni olduğunu tayian ikrar ü itiraf edip lakin müddei-i muma ileyhin maada ber vech-i muharrer eylediği veraset müddeası malumum değildir deyü inkâr edicek müddei-i muma ileyh Edhem Bey ber vech-i muharrer eylediği veraset müddeasını herbirinin zatlarını ârifan Düyun-ı Umumiye-i Osmaniye kapu çukadarı refiki Refik Bey ibni Salih bin Osman ve Düyun-ı Umumiye muhasebe odacısı İbarhim Edhem Efndi ibni Ömer bin Abdullah'ın vech-i meşruh-ı mufassal ve nehc-i şer'i-i mübeccel üzete bi'l-muvacehe eyledikleri şehadetleriyle isbat etmekle şahidan-ı muma ileyhima usul-ı mevzuasına tatbiken evvela ba varaka-i mesture zikri mesbuk Düyun-ı Umumiye mektubcusu Vahid Bey Efendi ibni Rifat Bey'den sırren ve badehu yine muma ileyh ile Düyun-ı Umumiye muhasebe müdir muavini Kâşif Bey ibni Ömer Efendi ve mukayyid Mehmed Ata Bey ibni Cemaleddin'den dahi bi'l-muvacehe alenen lede'l-tezkiye adl ü makbulü'ş-şehade idikleri işar ihbar olunub şehadetleri makbule olmağın mucebince müddei-i muma ileyh Edhem Bey ve zevce-i muma ileyha Naile Hanım ve benat-ı muma ileyhima verasetlerine bade'l-hükm mukirr-i muma ileyh Nuri Efendi'nin ber vech-i muharrer mukirr ve muterif olduğu meblağ-ı mezkûr kırk kurruşdan müddei-i muma ileyhin hisse-i irsiyesine isabet eden on dört kurruşu müddei-i muma ileyh Edhem Bey'e hala eda ve teslimile muma ileyh Nuri Efendi ilam olunmağın ma-vaki bi't-taleb ketb olundu fi'l-yevmi'l-hadi ve'l-işrin min Saferü'l-hayr liseneti seman ve işrin ve sülüsmiye ve elf



PALYART, GERMAINE. *Osman Hamdi'nin ikinci karısı Marie/Naile'nin annesi.*

Osman Hamdi'nin ikinci karısı Marie/Naile ve ailesi hakkında çok az bilgimiz bulunmaktadır. Bu nadir bilgilerin birisi, annesinin adının Germaine Palyart olduğu ve İstanbul'da kızı ve damadıyla yaşamış olduğudur; hatta Osman Hamdi'nin kayınvalidesinin 1905'te yapmış olduğu bir portresi günümüze kadar gelmiştir. Bunun dışındaki tek ilave edebileceğimiz, Osman Hamdi'yi hiç sevmediği bilinen James Theodore Bent'in bu konuda söyledikleridir:

Osman Hamdi, Kayınvalidesinin Portresi, 1905. Tuval üzerine yağlı boya, 40 x 30 cm. Özel koleksiyon.

> Hamdi'nin üzerinde hakimiyet kurduğu diğer kadın ise kayınvalidesidir. Kendisi, yaşlandıklarında muhteşem boyutlara varan tipik Fransız kadınlarından; genellikle yukarıda tutulup yabancılara gösterilmiyor.

Bent'e ne kadar itibar edileceği tartışmaya açıktır: Osman Hamdi'nin bu sözlerden on beş yıl kadar sonra yaptığı portresinde hiç de "muhteşem boyutlu" gözükmeyen kayınvalidesine çocuklarının ağzından yazdığı ithaf da gayet şefkatliydi: "Anneanne'ye hürmet"...

Kaynakça. (Bent, 1888), (Cezar, 1971: 405).

PARİS. *Kuruluşu MÖ 250'ye kadar geri giden, Fransa'nın en büyük şehri ve başkenti.*

"Fi 5 Ramazan sene 1276 fi 16 Mart sene 1860 tarihinde Paris'e azimet etdi li-ecli't-tahsil," yani "5 Ramazan 1276 ve 16 Mart 1860 tarihinde Paris'e eğitim için gitti". Edhem Paşa'nın hayatındaki bazı önemli tarihleri kaydettiği küçük bir pusulada Osman Hamdi'nin doğum kaydının yanında yer alan bu ibare, en büyük oğlunun İstanbul'dan ayrılıp Paris'e gidişinin tarihini not etmişti. Gerçi düştüğü tarih kısmen yanlıştı: Rumi ve Miladi tarihleri karıştırmış, birinin günüyle ötekinin senesini kullanmıştı, ama Hicri tarihten hareketle bu yanlışı düzeltmek kolaydı. Osman Hamdi İstanbul'dan 27 ya da 28 Mart 1860 günü ayrılmıştı.

Osman Hamdi'nin Paris'e gidişi bir bakıma gecikmiş bir karardı. Babası Edhem Paşa 1831-1838 yıllarında Husrev Paşa'nın kölesi olarak Fransa'nın başkentinde okumuş, o sayede de büyük ölçüde kaderi değişmişti. Kendi oğluna aynı imkânı vermeyi istemesinden daha tabii bir şey olamazdı. Ancak her nedense bunu Osman Hamdi on sekiz yaşına gelinceye kadar gerçekleştirmemiş ya da gerçekleştirememişti. Osman Hamdi'yi bu seyahatinde bir dostuna

emanet etmişti. Louis Gardey, sarayda şehzadelere Fransızca dersi veren, ama aslında daha 1830'larda Paris'teyken genç Edhem'in hocası olmuş olan eski bir tanıdıktı. İstanbul'dan Paris'e kadar Hamdi'ye refakat edecek, onu sefir Ahmed Vefik Efendi'ye teslim edecekti.

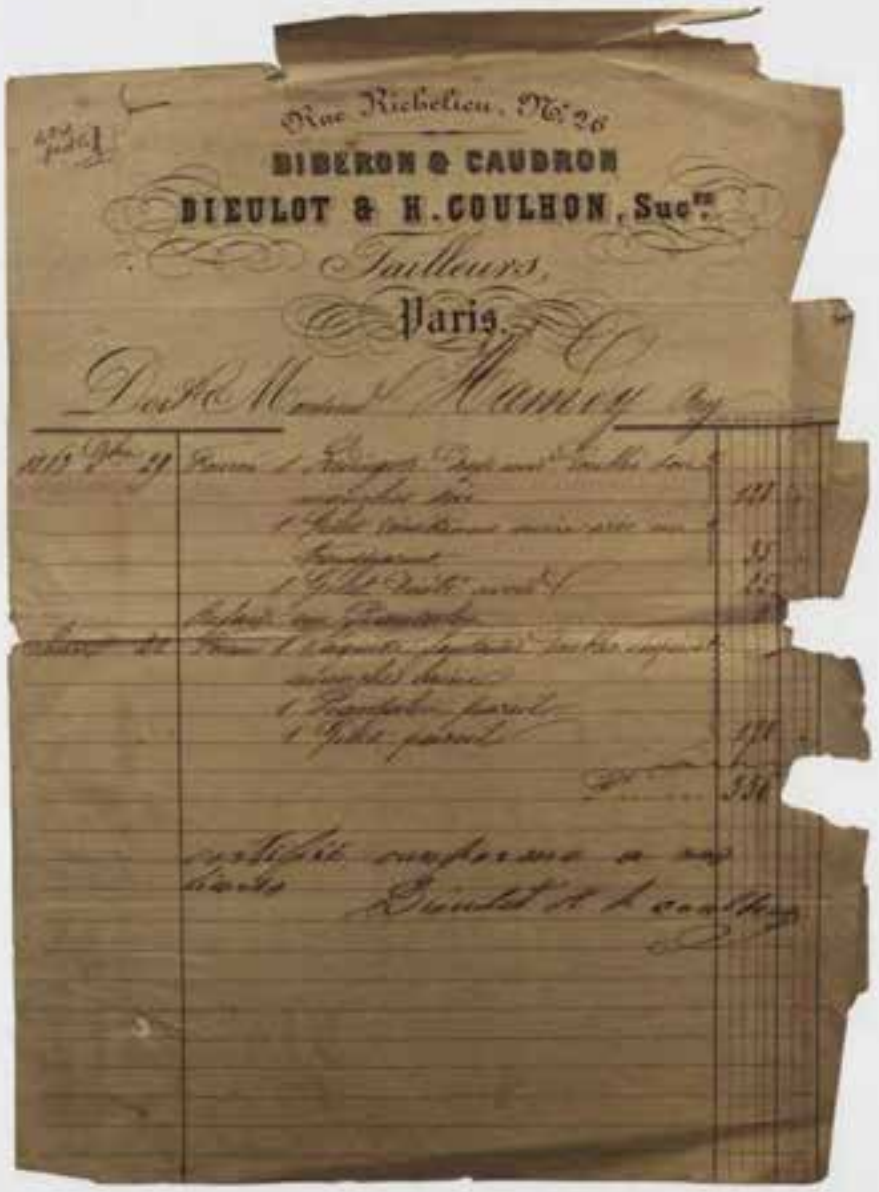
Herşey planlandığı gibi gerçekleşti. İstanbul'dan yola çıkmışlar, Atina, Napoli ve Roma'da uğradıktan sonra Marsilya'ya varmışlardı. Oradan da muhtemelen trenle yolculuğun son ayağını da kat etmiş, 11 Nisan günü Paris'e varmışlardı. Paris'te de öngörüldüğü gibi Ahmed Vefik Efendi onları karşılamış, Osman Hamdi'nin yerleşme hazırlıklarına yardımcı olmuştu. Anladığımız kadarıyla ilk düşünülen, Osman Hamdi'nin Paris'teki Osmanlı Okuluna kaydolmasıydı. Ancak orada yer olmadığından farklı bir çözüme başvurulmuş ve Paris'in en meşhur hazırlık okullarından Barbet Okuluna — Institution Barbet — kaydolmasına karar verilmişti. Barbet müessesesi herhangi bir okul değildi; 1831'de Paris'e geldiğinde babası Edhem de bu okula kaydedilmiş, Madencilik Okuluna gidinceye kadar orada eğitim görmüştü. Edhem Paşa'nın çocukluğunu hatırlayan okulun müdürü Jean-François Barbet için eski öğrencisinin oğlunun eğitimini üstlenme fikri heyecan vericiydi; bu işe dört elle sarılarak en uygun çözümü bulmak için uğraştı, Sonunda Osman Hamdi yatılı olarak Ernest Dupré adında bir tarih hocasının yanına verildi. Edebiyat derslerini orada alacak, fen derslerini ise Institution Barbet'de takip edecekti.

Osman Hamdi'nin Paris'teki ilk dönemi kolay olmadı. On sekiz yaşına geldiği halde lisanını bilmediği bir yerde yatılı bir öğrenci olarak yani hayatına alışmak kolay değildi. Herkes ona biraz çocuk muamelesi yapıyordu. Ahmed Vefik Efendi mümkün mertebe onu hizaya sokmaya çalıştığından ona en antipatik gelen kişiydi. Barbet ise gayet müşfik olmakla birlikte mütemadiyen kendisine babasının ne kadar efendi ve düzenli olduğunu anlatarak asabını bozuyordu. Evinde yatılı kaldığı Dupré ise hem ona Fransızca öğretmeye çalışıyor hem ister istemez bir tür babalık ediyordu. On sekiz yaşındaki bir genç için bu şekilde çocuk muamelesi görmek pek hoş değildi...

Gerçi Osman Hamdi çabuk intibak etti. Bir senenin sonunda — Dupré'ye göre hâlâ hafif Gaskonyalı gibi konuşsa da — Fransızcayı gayet iyi öğrenmişti. Babasına mektuplarının tonu da değişmişti: Ahmed Vefik Efendi'den hâlâ şikâyetleri vardı, ama işler büyük ölçüde rayına oturmuştu. Osman Hamdi gerekeni yapıyordu, ama çok da fazlasını değil. Dupré'ye bakılırsa akıllı ve ilgiliydi, ama dikkatini her zaman toplamıyor, bazı konuları pek ciddiye almıyordu. Arada sırada hoca ve öğrencisi arasında çekişmeler, gerginlikler de olmuyor değildi. Daha 1861'in başlarında, yani Paris'e

ثروت فنون

Paris'te Osmanlı Okulu öğrencileri bir arada. *Servet-i Fünun*, 1499 (7 Mayıs 1341/1925). Osman Hamdi en üst sırada, tam ortada 9 numaralı kişidir.



Osman Hamdi'nin giyim kuşam alımlarını gösteren 356 franklık bir fatura, 29 Aralık 1863. Yazarın koleksiyonu. Fatura bir redingot, üç yelek, bir pantalon, bir ceket ve bir pantalon tamiri içindir.

Osman Hamdi'nin Paris'te okuduğu Hukuk Fakültesi.

gelişinden bir sene kadar sonra, Osman Hamdi evden bile kaçmış, bir geceyi arkadaşlarında geçirmişti. Dupré ile Barbet onu neredeyse geri yollamak üzereyken nedamet getirmiş, kendini toparlamıştı. Ama Dupré'nin hevesi kırılmıştı:

> Üzülerek görüyorum ne çalışkan ne de öğrenmeye meraklı. Kendini akıntıya bırakıyor, kararlı davranmıyor. Fransa'ya biraz geç geldi ve çalışma alışkanlığı edinmekte zorlanıyor.

Aslında daha ikametinin ikinci senesinden Osman Hamdi'nin genel bir tatminsizliği olduğu belli oluyordu. Sonradan resme ve sanata duyacağı ilgiyi bilince bunun sebebini anlamak pek zor olmuyor, ama gerçek şu ki etraftan aldığı telkin ve tavsiyeler onu bambaşka bir yöne itiyordu. 1862 yılının sonunda artık eğitim planı ortaya çıkmaya başlamıştı: Babasının istediği ve beklediği, hukuk okumasıydı; bunun için de lise muadeletini alması gerekiyordu. Neredeyse iki sene boyunca bununla uğraştıktan sonra nihayet 4 Aralık 1863'te muadeletini almış, 14 Ocak 1864'te de Hukuk Fakültesi'ne ilk kaydını yaptırmıştı.

İşler bu tarihten itibaren biraz ters zorlaşmaya başlamıştı. Eve çıkan Hamdi'nin masrafları artmaya başlamış, buna çare bulmak için de borçlanma yoluna gitmişti. 1864 yılının ortalarında o denli borca batmıştı ki İstanbul'a dönebilmek için babasına yalvarmaya başlamıştı. Anlaşılır nedenlerle babası ise eğitimine devam etmesini istediğinden kalması için para göndermeye razı olmuştu.

Osman Hamdi'nin resimle olan macerası işte tam bu aralar başlamıştı. Tam olarak ne zaman ve nasıl başladığını bilmesek de 1864'te babasına yazdıkları işin ciddiye bindiğini gösteriyordu:

> Pek sevgili velinimetim babacığım, biraz resim yaparsam lutfen kızmayın. Artık yapmadan duramam. Şimdiden inanılmaz derecede gelişme kaydettim ve herkes bu kadar kısa zamanda yaptıklarıma şaşıp kalıyor.

1863'te yüz frank verip 1844'te Baron Taylor tarafından kurulmuş olan Ressamlar ve Sanatçılar Birliğine kaydolmuştu. Belli ki niyeti artık bu yolda ciddi adımlar atabilmekti. Ne var ki babasının asıl kendinden beklediği eğitimi konusunda işler gittikçe sarpa sarıyordu. Sınavlarını geçemiyor, bir türlü ilerleme kaydedemiyordu. Üstelik tekrar borç batağına girmişti: 1866 sonbaharında neredeyse ödenmemiş borçlarından dolayı hapse atılma noktasına gelmişti...

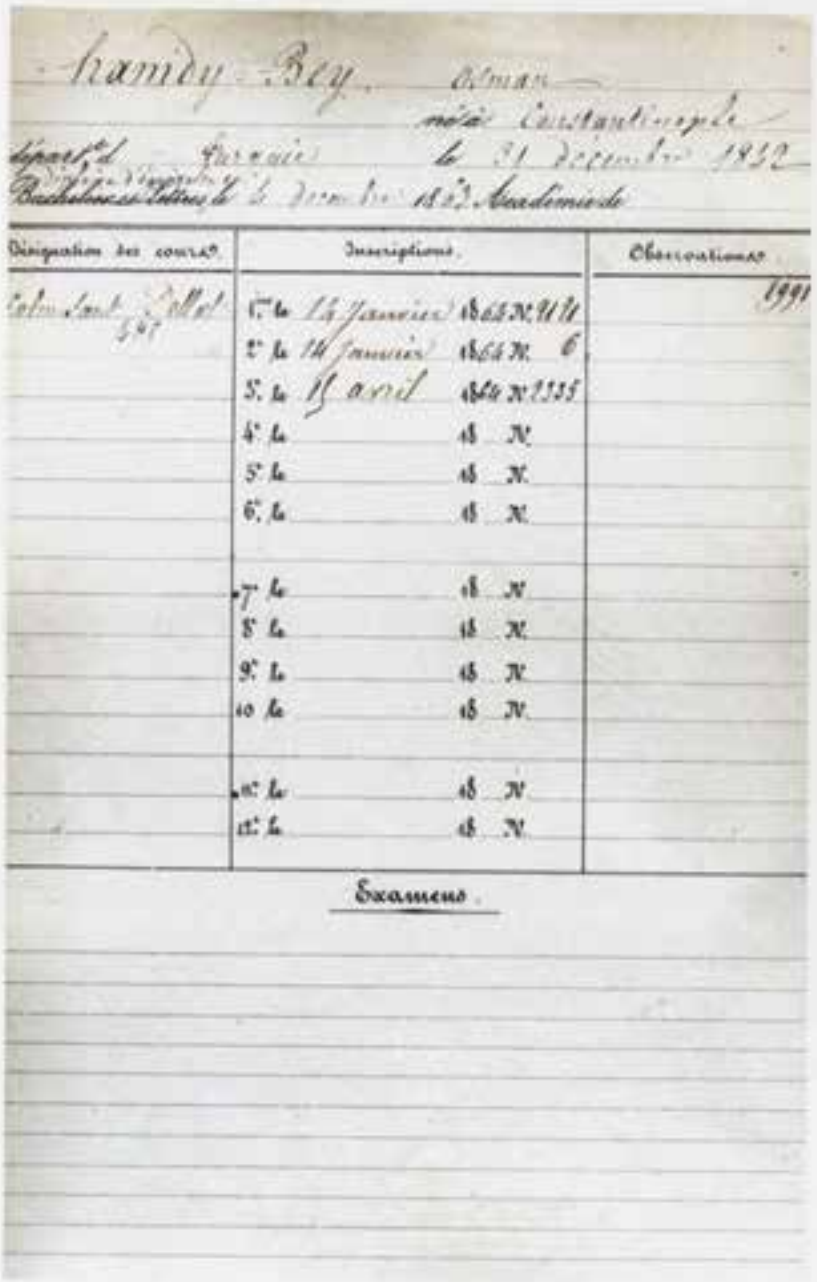
Resimdeki faaliyetleri de tam o zaman hızlanmaya başlamıştı. 1865 Salonuna dolaylı girebilmişti: Hocası Gustave Boulanger, *Hamdi Bey Portresi* diye bir tuvalle onu model olarak sokmuştu. Fakat ertesi sene ilk tuvalini sokmayı — belki Boulanger'nin de yardımıyla — başarmıştı: 1866 Salonunda 906 sıra numarasıyla teşhir edilen *Femme turque* (*Türk Kadını*). Tablo bugün kayıptır, ama 1881'deki *Osmanlı Kadını*, ya da 1884'teki

Ayakta Genç Kadın tuvallerine benziyor olabilirdi. Tespit edebildiğimiz kadarıyla tuvaliyle ilgili sadece bir yerde yorum çıkmıştı, ve o da gayet politik içerikliydi: Resimden bahsetmek yerine İslamın yasaklarını çiğneyen bir Osmanlı sanatçı görmenin yarattığı hayret ve heyecanı aktarıyordu.

Ertesi sene meşhur 1867 Dünya Sergisi münasebetiyle Osman Hamdi çok avantajlı bir durumdaydı. Serginin Osmanlı seksiyonunda eserlerini kabul ettirmesi çok daha kolaydı; nitekim Osmanlı seksiyonunda sergilenen toplam 27 yağlıboya tablonun arasında tam üç tuvali sergilenmişti: *Pusuda Zeybek*, *Zeybeğin Ölümü* ve *Çingenelerin Molası*. Buna ilaveten Osmanlı seksiyonuna bakan komisyona da dahil olmuştu.

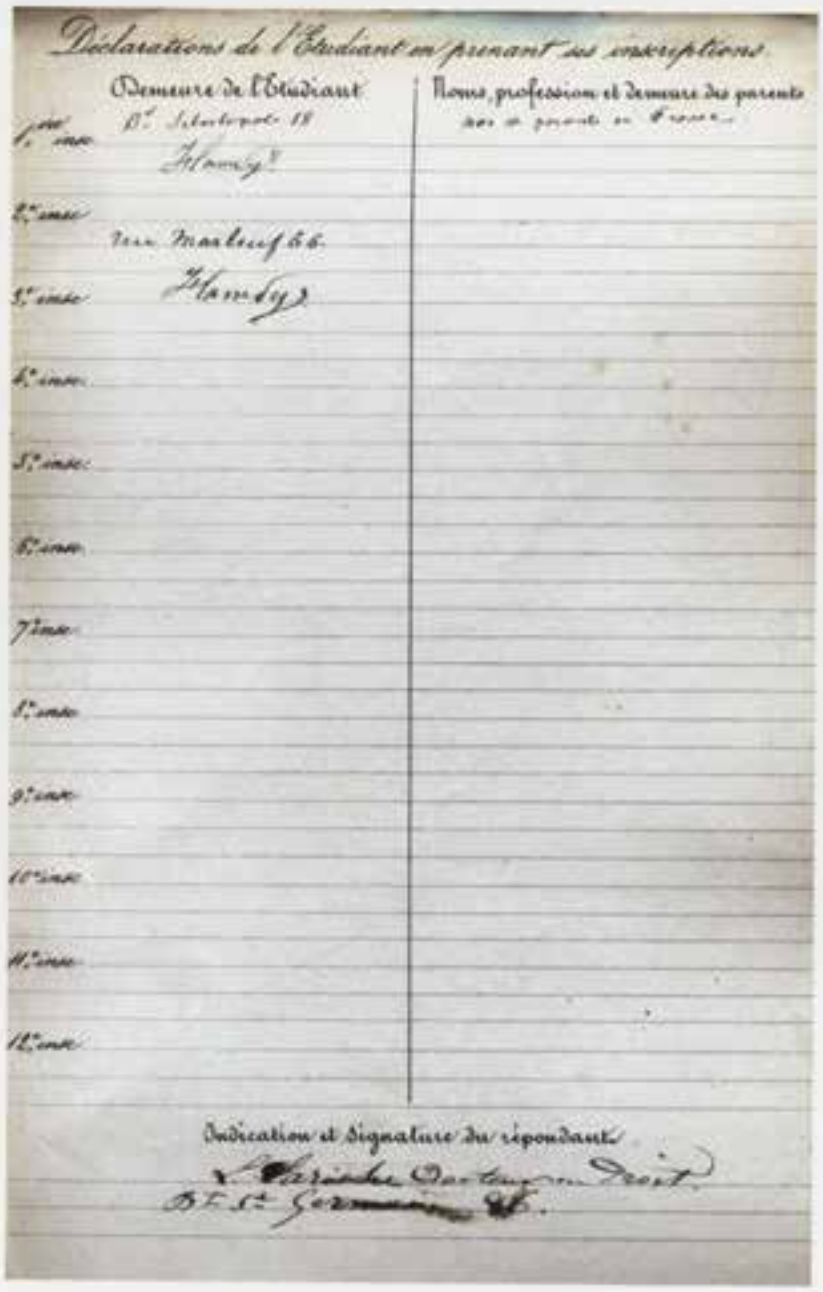
Osman Hamdi'nin Paris'teki son senesi olan 1868 çok gergin geçti. Artık kendi hayalleriyle babasının istekleri arasındaki uyumsuzluk giderek ayyuka çıkmaya başlamıştı. Edhem Paşa artık eğitiminde herhangi bir yol katetmeyen Hamdi'nin Paris'te kalmasının lüzumsuz ve pahalı bir çaba olduğuna kaniydi ve çok ciddi bir şeklilde dönmesi için baskı yapmaya başlamıştı. Osman Hamdi ise tam aksine kendine göre tünelin ucunu görüyordu. 1867'de üç tuval sergileyebilmişti; gerçi bu başarı Osmanlı seksiyonu dahlinde kaydedildiği için o kadar da manidar değildi, ama gene de cesaretlendiriciydi. Muhakkak ki hocası Boulanger de onu bu yolda teşvik ediyordu. Onun için de canla başla Paris'te, ya da en azından Avrupa'da kalmanın ve ressam kariyerini devam ettirmenin yollarını arıyordu. Paris'te sefarette kâtiplik, Floransa'daki elçilikte bir görev, kendine maddi bir destek sağlayacak her türlü vazifeye talipti. Fakat onu iyice cesaretlendiren olay, Nisan ayının sonunda olmuştu: 1868 Salonuna iki tablosu kabul edilmişti. Babasına 24 Nisan günü yazdığı mektubun sonunda altın çizerek ilan ediyordu: "Tablolarım kabul edildi."

Gerçekten de o sene iki tablo sokmayı başarmıştı: 1199 ve 1200 numaralarıyla *Madame de H... Portresi* ve *İstanbul'da Yahudi Hokkabaz*. İkinci tuvali kendi maddesinde incelediğimizden tekrar ayrıntısına girmeyeceğiz, ama belliydi ki bu tuval, o zamana kadar sergilediği diğer tuvaller gibi Doğuyu tasvir eden, dolayısıyla kendisi Doğulu olduğu için kendisinden beklenen verdiği bir çalışmaydı. Diğeri ise çok daha ilginçti, zira ilk defa Doğuyla herhangi bir alakası olmayan, "normal" denemeyecek türden bir tuval olduğu anlaşılıyordu. Gerçi bu tablo


Hamdy Bey. Osman
né à Constantinople
Sujet d. Turquie le 31 Décembre 1852
Bachelier ès Lettres le 2 Décembre 1852 Académie de

Désignation des cours	Inscriptions	Observations
Droit Loi 587	1re le 14 Janvier 1863 N. 1111	1991
	2e le 14 Janvier 1864 N. 6	
	3e le 15 avril 1864 N. 2335	
	4e le 18 N.	
	5e le 18 N.	
	6e le 18 N.	
	7e le 18 N.	
	8e le 18 N.	
	9e le 18 N.	
	10e le 18 N.	
	11e le 18 N.	
	12e le 18 N.	

Examens


Déclarations de l'Étudiant en prenant ses inscriptions

Demeure de l'Étudiant	Noms, profession et demeure des parents ou de personnes en France
1re inscr. 87 Constantinople 18 Hamdy	
2e inscr. rue Marbeuf 66.	
3e inscr. Hamdy	
4e inscr.	
5e inscr.	
6e inscr.	
7e inscr.	
8e inscr.	
9e inscr.	
10e inscr.	
11e inscr.	
12e inscr.	

Indication et Signature du répondant
Osman Hamdi'nin Paris'teki Hukuk Fakültesi'ne kayıt fişi, 1864. Fransız Milli Arşivi, AJ16 1711 Fiches individuelles de scolarité 1840-1905 HA-HIL.

Osman Hamdi'nin Paris'ten babasına Ticaret Nazırıyken yolladığı mektup ve zarfı, 16 Şubat 1866. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi'nin Paris'ten babasına Tırhala'da valiyken yolladığı mektubun zarfı, 28 Eylül 1866. Yazarın koleksiyonu.

bugün kayıp olduğu için tam bilemiyoruz, ama şansımıza bu konuda yeteri kadar ayrıntılı bir yoruma dayanarak bir fikir edinmemiz mümkündür:

> Sergilediği kadın portresi boyu sayesinde ressamın nasıl çalıştığı hakkında fikir vermektedir: baş zayıf bir şekilde duruyor; eller, özellikle de kitap tutan sağ el, pek dikkatsizce yapılmış; kıyafet model üzerinden çizilmiş, başın ise hacmi yok. Buna mukabil siyah kadifeden elbise iyi yapılmış, katları düzgün; masa, halı ve aksesuarlar itinalı; ancak bence en iyisi tablonun fonunu oluşturan duvar kâğıdı: sararmış desenler mükemmel ve kâğıdın donuk tonları da çok tabii. Ne var ki *Madame de L.*'in portresi, salonunun duvar kâğıdının portresi olmamalı.

Bu ilginç ve eleştirel yorumdan tabloyu gözümüzün önüne getirebildiğimiz gibi, şimdiden Osman Hamdi'nin ressamlığının bir tür alamet-i farikası olacak olan bazı özellikleri görebiliyoruz: Ayrıntıya verdiği önem, ve özellikle dekorda yer alan maddelerin ve dokuların resmedilişindeki özen. Ancak en önemlisi, daha önce de dediğimiz gibi, bu tuvalin Doğulu bir temayı işlememesi ve tamamen Batılı tarzda bir tür "burjuva" portre olması. Bu da bize Osman Hamdi'nin hâlâ o dönemde Paris'te binlercesi bulunan ressamların arasından kendinden beklenileni vererek değil de, istediğini yaparak ve fırçasının hakkıyla sıyrılabileceğine inandığını göstermektedir.

Paris 1867 Dünya Sergisinin genel görünüşü. Library of Congress, LC-DIG-pga-00497.

İşin en kötü tarafı, tam da kendine güven gelmeye başladığı anda babasının artık sabrının taşmasıydı. Bunu hisseden Osman Hamdi, giderek endişeli bir halde Paris'te kalmanın bir yolunu arıyordu. Sefir Cemil Paşa'nın kâtipliği gibi şeyler düşünüyordu, ama şimdiye kadar bu yöndeki bütün teşebbüsleri hüsranla bitmişti. Son çaresi resimdi. Artık birkaç sene evvel babasına korka korka resim yaptığını söyleyen Osman Hamdi'nin yerine bağımsızlığını kazanmanın tek yolu olarak resim yapmayı görebilen bir genç gelmişti:

> Bu arada da, kuru ekmek ve Tanrı sevgisiyle doyamayacağıma göre daimi üyesi bulunduğum sanatçı birliğinin bana vereceği tablo kopyası siparişlerinden geçinirim. Nihayet! Yaşamak için sanatıma başvuracağım gün geldi! Onu selamlıyorum.

Fazlasıyla melodramatik gözükse de bu sözleri söylediğinde Osman hamdi'nin ruh hâlinin hiç de iyi olmadığını anlamak gerekir. Sekiz yılın so-

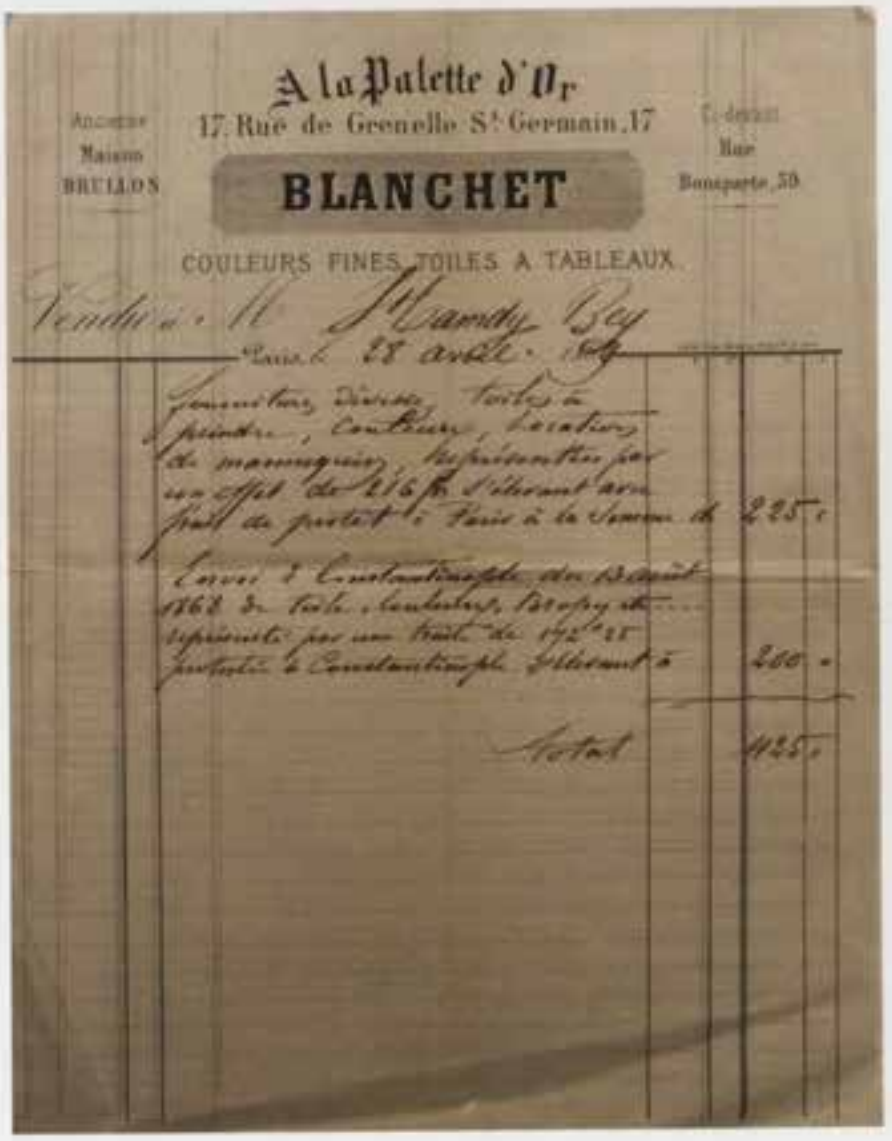
EXPOSITION UNIVERSELLE. — La section de l'empire ottoman.

Paris 1867 Dünya Sergisinde "Türk mahallesi", *L'Illustration*, 2 Mart 1867, s.

Paris 1867 Dünya Sergisinde Osmanlı İmparatorluğu seksiyonu, *Le monde illustré*, 12 Ekim 1867, s. 217.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867
A PARIS.
LA COMMISSION IMPÉRIALE
LA SÉRIE DES MÉDAILLES DE L'EXPOSITION
A
HAMDY-BEY,
L'EMPIRE OTTOMAN.

Osman Hamdi'nin 1867 Paris Dünya Sergisindeki Osmanlı komisyonundaki görevi vesilesiyle sergi madalyalarının verildiğine dair belge, 5 Ocak 1868. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.


A la Palette d'Or
17, Rue de Grenelle St. Germain, 17
Maison BRUILDS
BLANCHET
Rue Bonaparte, 59
COULEURS FINES, TOILES A TABLEAUX.
Vendu à M. Hamdy Bey
Paris le 28 avril 1869
Fournitures diverses, toiles à peindre, couleurs, vernis, chevalets de manœuvre, le présent mémoire par un effet de 216 fr. s'élevant à la somme de 225 f.
Envoi à Constantinople du présent 1868 de toiles, couleurs, broyoirs, le présent mémoire par un effet de 192 f. 25 portant à Constantinople s'élevant à 200 -
Total 425 f.

Osman Hamdi'nin Paris'te resim malzemesi satan "Altın Palet" mağazasından almış olduklarının 425 franklık faturası, 28 Nisan 1869. Yazarın koleksiyonu. Osman Hamdi Paris'ten Haziran 1868'de ayrıldığında bu alımlarını ödememiş, neredeyse bir sene sonra mağaza sahibi yeniden düzenlediği faturayı sefir Cemil Paşa üzerinden Bağdat'a kadar ulaştırmıştı.

nunda elinde bir diploması bile yoktu ve babasının istediklerini hiçbir şekilde yerine getirememişti. İstanbul'a dönünce ne yapabilecekti? Daha da önemlisi, artık tutkuyla bağlı olduğu resim konusunda işlerin nispeten iyi gitmeye başladığı bir anda bütün bunları terk etmek ona çok ağır geliyordu. Ne var ki artık babasının tahammülü kalmamıştı. Bütün yalvarmalara karşın bu defa ısrarlıydı: Osman Hamdi toparlanıp dönecekti. Babasının bu emri karşısında yapacak bir şey kalmamıştı. Paris'ten son mektubunda babasına boyun eğmiş, 30 Haziran günü yola çıkacağını açıklamıştı. Ama gene de son bir gayretle babasına derdini anlatmaya da çalışmıştı:

> İstanbul'a vardığımda size bütün projelerimi yüzyüze sunacağım ve eminim omaylayacaksınızdır. Sevgili pederim, şimdilik şunu söylemekle yetineceğim ki, Paris'ten ayrılıyor olabilirim, ancak buraya kesin olarak ve her yolla döneceğim. Buradaki hayat oradakinden daha iyi olduğundan değil, ama beni buraya kesin olarak bağlayan bir şeyden dolayı: Daha önce de söylediğim gibi, resmi kesinlikle terk etmek istemiyorum. Resim ise kitaplarda öğrenilen bir şey değildir; resim yapanları takip etmek, eski ve modern ustaları görmek gerekir; bunu ise İstanbul'da yapabilecek değilim. İlerleme kaydediyorum; bütün sanat dünyası beni tanıyor, resimlerimden bahsediyor. Bu seneki tablom, ben bu yönde herhangi bir şey yapmadığım halde, *L'Autographe* gazetesinde yayımlandı. Bu durumda pekâlâ anlarsınız ki Paris'ten ayrılamam.

Sonrası malum: İstanbul'da bir müddet oyalandıktan sonra 1869 senesinin Mart ayında Midhat Paşa'nın maiyyetinde Bağdat'a gidiş ve orada iki senelik ikamet...

Tamamen spekülatif ve aslında manasız da olsa, insanın sormak istediği bir soru var: Eğer bir şekilde, ya babasını ikna ederek ya da bağımsızlığını ilan ederek Paris'te kalmayı başarsaydı ne olurdu? Gerçekten de binlerce genç ve hevesli ressamın arasından sıyrılmanın bir yolunu bulur muydu? Bulacak olsa, bunu Doğulu kimlik kozunu kullanarak, yani Doğu temalarını işleyerek mi, yoksa meylettiğini hissettiğimiz "normal", "burjuva" tarzda resim yaparak mı denerdi? Bu soruların tabii ki bir cevabı olamaz, ama insan ister istemez Osman Hamdi'nin orada yaşamış olduğu hüsranın ve geri dönme rüyasını gerçekleştirememiş olmasının etkisinde kalıyor...

Gerçi babasına söylediği mânâda olmasa da Osman Hamdi çok sevdiği Paris'e birkaç kez daha gitme fırsatını yakalamıştır, Bunların ilki, 1-11 Ağustos 1875 tarihlerinde Coğrafya

Derneği tarafından düzenlenmiş olan Uluslararası Coğrafya Bilimleri Kongresi vesilesiyleydi; ardından da 1889 Dünya Sergisi kapsamında düzenlenen Sanat Eserleri ve Anıtların Korunması Kongresine katılmak üzere tekrar Paris'e gidebilmişti. Ancak bu tarihten sonra Abdülhamid tarafından kendisine getirildiği söylenen seyahat yasağı nedeniyle Osman Hamdi yirmi yıl Paris'ten uzak kalmış, ancak 1909'un sonbaharında, ölümünden birkaç ay evvel gençliğinin şehrini son bir kez görebilmişti.

Kaynakça. (BOA, İ.HR.9562/175; İ.HR, 193/10894; İ.HR, 196/11155; A.MKT.MHM. 245/83), (Osman Hamdi Arşivi, Paris mektupları ve belgeleri), (Salon, 1865: 34), (Auvray, 1865: 42), (Chaumelin, 1865: 121), (Gallet, 1865: 15), (Jahyer, 1865: 107), (Salon, 1866: 114), (Dubourg, 1866: 349), (Salaheddin, 1867: 142), (Salon, 1868: 148), (Salons, 1868: 2), (Brun, 1868), (*Journal des débats*, 12 Eylül 1909: 2), (Koç, 1993), (Eldem E, 2009b), (Eldem E, 2010d).

PEARS, SIR EDWIN. *1835-1919 yılları arasında yaşamış İngiliz avukat, yazar ve tarihçi.*

İngilitere'de 1835'te doğan Edwin Pears, Londra'da avukatlık yaptıktan ve muhtelif hayırseverlik derneklerinde çalıştıktan sonra 1873 yılında İstanbul'a gelip yerleşmiştir. İngiliz konsolosluk mahkemesinde uzun yıllar çalışmış, İmparatorluğu boydan gezmiştir. 1876'da *Daily News* gazetesinin muhabiri olarak Bulgaristan'daki olayları takip etmiştir. İstanbul ve Bizans tarihi konusunda uzmanlaşan Pears, İstanbul ve Osmanlı topraklarında kırk yılı aşkın tecrübelerini kitaplaştırmıştır.

Pears ile Osman Hamdi arasındaki dostluk 1880 yılına kadar geri gidiyordu. Anılarına ilk buluşmalarını anlatan Pears, o sene İznik şehrini ziyaret ettiğinde ona eşlik edenlerin Haydarpaşa-İzmit Demiryolu müdürü George Pearson, Osman Hamdi ve mühendis kuzeni Tevfik olduğunu anlatmaktadır.

> Aklımda kalan iki olay hatırlıyorum. Varışımızın akşamı, ikisi de Müslüman olan hizmetçilerimiz sofrayı kurmuşlardı. Yanımıza masa örtüleri, çatal bıçak, kapkacak ve sebzeyle yemek dışında her ihtiyacımızı almıştık. Masada bir şişe konyak ve bir miktar hafif Fransız şarapları vardı. Hamdi Bey daha yeni sadrazam olmuş olan Edhem Paşa'nın oğlu olarak biliniyordu. Dolayısıyla, memleketin usulüne uygun olarak oranın eşrafı ziyaretçileri selamlamak için gelmişlerdi. Farklı bir kıyafeti olsa taşra papazı zannedeceğim bir adam da köyün imamıydı.
>
> Takımımızı idare eden dostum Pearson, ziyaretçilerimizin hiçbirinin anlamadığı Fransızca lisanında Hamdi'ye ziyaretçiye şarap, konyak ya da başka bir şey ikram etmesi gerekip gerekmediğini sordu. Hamdi, "Ben yapamam, ama siz *yapmalısınız*" diye cevap verdi. Bunun üzerine Pearson şişelerin birine işaret edip bildiği üç kelime Türkçeyle "bu şarap", sonra da diğerini gösterip "bu da konyak" deyip, geleneksel "buyurun efendim" sözüyle de onu birşeyler almaya davet etti. Adam ikisini dikkatle inceledikten sonra bir bardağın üçte ikisinden fazlasını konyakla doldurup, su da katmadan bütününü yüzü bile ekşimeden birden içiverdi. Biz de anlaşılmayacak şekilde aramızda herhangi birimizin bunu yapamayacağını söyledik. Herhangi bir sınıftan Türklerin çok içtiğini duymadıysam da herhangi görünür bir etkisi olmadan büyük miktarda alkol alabildiklerini sık sık duydum.

Pears'ın Osman Hamdi'yle ilgili diğer bir anısı, Sultan Reşad'ın cülusu esnasında törenin bir resmini hazırlamakta olduğudur. "Kayıp tablolar" maddesi altında sayrıntılı bir şekilde anlattığımız bu olay, bazı tutarsızlıklar içermekle beraber belki de gerçekten Enver Bey tablosundan sonra Osman Hamdi'nin gene siyasi nitelikli bir tablo hazırlığında olduğu ihtimalini akla getirmektedir. Pears ayrıca Osman Hamdi'nin onun portresini yaptığını söylüyorsa da bu portrenin nerede olabileceği konusunda herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Kaynakça. (Pears, 1916: 66-68, 176-177)

PERA SERGİLERİ. *1901 ve 1902'de İstanbul'da Beyoğlu'nda düzenlenen resim sergileri.*

Osman Hamdi'nin yurtiçindeki sergilerden çok Avrupa'daki sergilere iştirak ettiği bilinen bir gerçektir. 1880 ve 1881'de düzenlenen Elifba (ABC) Kulübü sergilerinin ilkine altı parçayla katılmışsa da ikincisine tek bir parça bile yollamamıştı. 1901 ve 1902'de de durum aynıydı, hatta daha da vahimdi. 1901 sergisine tespit edilemeyen bir manzara yollamakla yetinmiş, 1902 sergisine ise bir *Sayda Manzarası* yollayacağı katalogdan anlaşılıyor idiyse de aslında tuval yetişemediğinden teşhir edilememişti. Fakat her iki sergiyle ilgili yazılarında dönemin sanat eleştirmenlerinden Régis Delbeuf ve Adolphe Thalasso Osman Hamdi'nin adını büyük saygı ve takdirle anıyor, kendisini bu teşebbüsün arkasındaki başlıca destekçi ve teşvik edici kişilerin arasında zikrediyorlardı.

Kaynakça. (Delbeuf, 1901a-I), (Delbeuf, 1902a-s), (Thalasso, 1906a), (Sinanlar, 2008: 90-101, 252).

PETERS, JOHN PUNNETT. *1852-1891 yılları arasında yaşamış Amerikalı tarihçi ve arkeolog.*

1852 yılında New York'ta doğan John Punnet Peters, o dönemde sıkça rastlandığı gibi ruhban kimliğiyle eski çağ tarihi ve arkeoloji merakını birleştiren bir kişilikti. Yale'den 1873'te mezun olduktan sonra Berlin ve Leipzig'de okumuş, 1884-1891 yılları arasında da Philadelphia'daki Protestan rahip okulunda Eski Ahit dilleri ve edebiyatı öğretip, 1885-1893 yılları arasında da Pennsylvania Üniversitesi'nde İbranice dersleri vermişti. 1888'den 1895'e kadar bu kurum adına Mezopotamya'da Nippur kazılarını yönetmiş, bu vesileyle de aynı üniversiteden olan Hermann Vollrath Hilprecht'le amansız bir mücadeleye girmişti.

Jonh Punnett Peters'ın Osman Hamdi'yle gayet dostane ilişkileri vardı. İlgili maddede izah ettiğimiz gibi *Cami Kapısı* tuvalinin Chicago Dünya sergisindeki maceralarını bizzat takip

etmiş, ardından da tuvalin Pennsylvania Üniversitesi Müzesi tarafından satın alınmasında da önemli bir rol oynamıştı. Osman Hamdi'yi sık sık ziyaret eden Peters, Kuruçeşme'deki yalının bahçesinde çektirmiş olduğu fotoğrafları 1910'da dostunun ölümü için kaleme aldığı makalede neşretmişti.

Kaynakça. (Peters, 1892-1893), (Peters, 1893), (Peters, 1897), (Peters, 1898), (Peters, 1910).

HAMDY BEY AND DR. PETERS IN THE FORMER'S GARDEN, CONSTANTINOPLE

Peters ve Osman Hamdi Kuruçeşme'deki yalının bahçesinde, yakl. 1890.
John Punnett Peters, "O. Hamdy Bey", *Records of the Past*, c. IX, kasım III, Mayıs-Haziran 1910, s. 179.

POPÜLER KÜLTÜR VE GÜNCEL SANAT.

Geniş kitleleri hedef alan ya da güncel bir dille yaratılan tüketim ve/veya sanat eserleri.

Bu çalışmayı oluşturan maddelerin arasında herhalde en zorlayıcı olanı çok muğlak bir şekilde "popüler kültür ve güncel sanat" başlığı altında oluşturduğumuz bu maddedir. Bunun başlıca nedeni ister istemez bazı değer yargıları, yargılamalar içermesi ya da kısacası kaçınılmaz bir öznellik riski taşımasıdır. Neyin popüler kültüre ait olduğu, neyin güncel sanat olduğu, ikisi arasındaki sınırın — varsa — nereden geçtiği, popüler ile sanat terimlerinin çelişkili olup olmadığı gibi akla gelebilecek onlarla soruyu göğüslemek kolay değildir. Diğer taraftan şunu belirtmeliyiz ki "popüler" kelimesini — özellikle kültür kapsamında — kötü mânâda kullanmaya meyyal olmadığımız için, buradaki risklerin bir nebze azaldığını düşünmekteyiz. Ancak gene de bazı popüler kültür ürünleri vardır ki, herhangi bir yaratıcılıktan yoksun olduklarından ya da genelde kabul edilen zevklilik normlarına uymadıklarından *kitsch* kategorisine girmeleri kaçınılmazdır. Gerçi bu bile kesin bir sınırı çizilebilecek bir kategori değildir, zira *kitsch*'e dayalı güncel sanat yapılması hiç de az rastlanan bir durum değildir. Akla gelebilecek belki tek belirleyici tanım, gerçek — yani "kötü" — *kitsch*'in *kitsch* olduğunu bilmeyen *kitsch* olduğu olabilir ki bu bile çok tartışmaya açıktır.

Zaten buradaki amacımız Türkiye'de güncel sanat ile popüler kültürü bir değerlendirmeye ya da daha korkuncu bir yargılamaya tabi tutmak değildir. Yapmaya çalışacağımız, Osman Hamdi gibi giderek görünür ve makbul olan bir sanatçının bıraktığı eserlerin günümüzün kültürel ürünlerine ne şekilde yansıdığını anlamaya çalışmak ya da daha mütevazı bir şekilde ne tür ifadeler bulduğuna örnekler sunmaya çalışmaktır. Bu yüzdendir ki *kitsch*'e en çok meyilli olabilecek olan ve herhangi bir yorum veya esinlenmeden çok sadece bir apartmadan ibaret kalan ürünleri sadece genel olarak zikretmek, varlıklarını belirtmek ve çeşitlerini dikkat çekmekle yetineceğiz, Aksine şu veya bu şekilde yaratıcı bulduğumuz, Osman Hamdi ve/veya eserlerini kopyalamakla yetinmeyip onları yorumlayan, onlardan ilham alan, hatta onlarla oynayıp eğlenen ürün ve eserlerin çok daha ilginç olup burada ismen zikredilmeyi hakettiğini düşünmekteyiz.

Herhangi bir yaratıcılık olmadan Osman Hamdi'yi "apartan" ürünlerin çok standart olduklarını belirtmek gerekir. Tablolarından yapılan yapbozlar ya da bardak altlıkları, işportada satılan tablo reprodüksiyonları veya mousepad türünden eşyanın ortak özelliği, doğrudan kopyalama yoluyla Osman Hamdi'yle özdeşleşmiş olan imajları almalarıdır. Buradaki en çarpıcı nokta da, söz konusu imajın neredeyse istisnasız bir şekilde tek olmasıdır: *Kaplumbağa Terbiyecisi* adıyla bilinan *Kaplumbağalı Adam*'ın 1906 tarihli verisyonu. Bunun sebeplerini anlamak için çok uzağa gitmek gerekmez. *Kaplumbağalı Adam*'ı bu derecede popüler yapan tek şey, 2004 senesinde 1.950.000 TL muhammen bedelle satışa çıktığı müzayedede 5.000.000 TL'ye alıcı bulmuş olmasıydı. Gazeteler, televizyon kanalları bu olayı günlerce konu edip kamuoyunu adeta bir bombardımana tabi tuttuklarından bu tablo ve fiyatı ortalama Türk vatandaşının bilincine kazımış oldular. Bu durumun pek tabii ki olumsuz yanları oldu. Bir sanat eserinin kıymeti üzerinden şöhrete

kavuşması tabii ve sağlıklı bir durum değildi. Bunu Batıdaki bazı sanatçıların — Van Gogh, Picasso — eserlerinin muntazam aralıklarla inanılmaz fiyatlara satışa çıkmasıyla mukayese etmek çok aldatıcı olur, zira orada sanatçının yıllar, on yıllar hatta bazen yüzyıllar üzerinde oluşmuş bir şöhreti ve buna bağlı olarak bir piyasası oluşmuştur. Oysa Osman Hamdi'nin *Kaplumbağalı Adam*'ı yaratıcısının şöhretinin bir ürünü değil, tam aksine ressamını yaratmış bir eser niteliğindedir. Kamuoyunda bu tablodan başka herhangi başka bir Osman Hamdi tablosunun adını sayamayacak insanların oranını ya da daha vahimi, bu tabloyu bilip de ressamının kim olduğunu bilmeyen kişilerin oranını inceleyecek bir araştırma eminiz ki çok ilginç sonuçlar verebilecektir.

Bütün bunların gösterdiği, sanat piyasası ve genel olarak resim kültürü çok gelişmemiş olan Türkiye'de ilk defa bir eserin — ve bir dereceye kadar dolaylı olarak bir sanatçının — ikonik değer kazanmış olmasıdır. Bu yüzden de, her ne kadar çok aldatıcı da olsa, bu tablo ile Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa*'sı arasında görülen paralellik veya benzerlik popüler algı seviyesinde manidar bir hal alabilmektedir.

Medya, popüler kültür, sanal âlem ve tarih ortamlarının etkileşiminden doğan kültür bağlamının toplum üzerindeki etkisini ve gücünü ölçmenin, özellikle de genç nüfusun bu ortamlarda sergilediği tavrı takip etmenin ilginç bir yolu, sanal ortamdaki tartışma siteleri veya kollektif "sözlük" projelerini ziyaret etmektir. Örnek vermek gerekirse, Ekşi Sözlük'teki "Kaplumbağa Terbiyecisi" maddesine bakıldığında gerçekten ilginç bazı olguların varlığı dikkati çekmektedir. Burada dikkati çeken bir nokta, "genç" bir kitleden de kaynaklansa, buradaki yorumların büyük ölçüde başat kültürel söylem ve değerleri sorgulamaktan çok kabul edip içselleştirildiği ve tekrar ürettiğidir:

> Şimdiye kadar hiçbir sanat eserinde göremediğim gerçek mistisizmi yakalamış, saatlerce bakmadan bakabileceğim mükemmel tablo.
>
> Şu an Pera Müzesi'nde sergilenen eşsiz tablo. Karşısındaki banka oturup dakikalarca izlenesi ve hayran olunası eser.

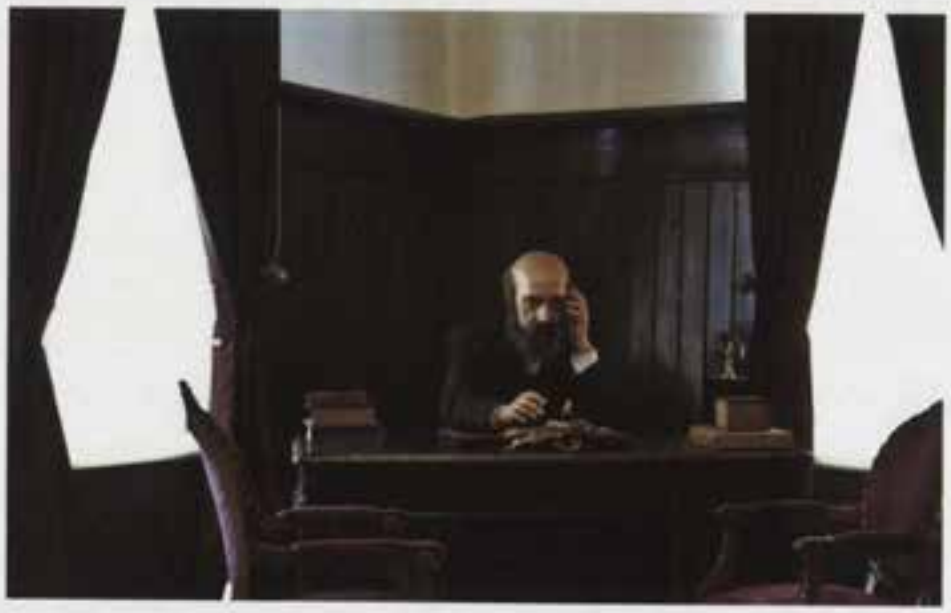
Bu hayranlığa bir de tabloda aranan derin manalar eklenebiliyor:

> Osman Hamdi Bey'in yaptığı, temaşa edeni derin düşüncelere garkeden ve bu faaliyeti yapan zevatın zihninin kilitlenmesine neden olan muazzam tablo. Osmanlı son dönem bürokrasisinin yavaşlığı daha mükemmel bir şekilde anlatılamazdı zaten. Kaplumbağa denen yavaşlığıyla ün salmış bir hayvanı terbiye etmenin gerektireceği sabır ve erdem hangi insanoğlunda vardır diye derin düşüncelere neden olan bu tablo Suna Kıraç-İnan Kıraç Vakfı Pera Sanat Müzesi'nde gösterilmekte olup, tablo başında saatlerini harcamak ve mekandan ayrıldıktan sonra günlerce sağda solda tabloyu anlamlandırmak uğruna kamyon çarpmışçasına dolaşmak isteyenlere...

Pek tabii olarak daha ilginç olanlar bu kabulcü ve konvansiyonel çizgiyi aşarak bu verilere karşı çıkanlar veya meseleyi doğrudan "ti"ye alanlardır:

> Son derece fuzuli bir mesleği icra eden bir kimsedir bu. Zira kaplumbağa terbiyeli bir hayvandır; bir yamuğunu, bir terbiyesizliğini göremezsiniz.
>
> Yerli malı burjuvazinin son gözdesi olup bu sayede popüler kültür dağarcığına yeni yeni eklenmiş sanat eseridir.
>
> Serginin açılması ile iyiden iyiye kültleşecek ve yavaş yavaş Türkiye'nin *Mona Lisa*'sı hâline gelecektir. Bu resim neden bu kadar önemli diye soranlara: Kaplumbağaların yüzünün yarısı tebessüm hâlinde, öbür yarısı ise hüzünlü.

Burada hissedilen hiciv ve mizah, "saygılı" yorumlara nispetle azınlıkta kalmaktaysa da popüler kültürün kalıpları kırmak ve



Osman Hamdi'yi "halka açma" çabası? Eskihisar'daki Osman Hamdi Bey Müzesi'nde Madame Tussaud tarzında "canlandırmalar", Eylül 2010.

hakim söylemi tekrarlamak yerine yeni açılımlara, muzip bir tutuma ya da ciddi bir eleştiriye dönüşebilecek bir potansiyele işaret etmesi bakımından rahatlatıcı ve ümit vericidir.

Bu potansiyelin tezahürlerini geniş bir yelpazede görmek mümkündür. Bir taraftan resimli basında sıkça başvurulan ve ağırlıklı olarak *Kaplumbağalı Adam*'ı bir tür çağrışım ikonu olarak kullanan, bunu yaparken de ya renkleriyle, dokusuyla ya da mevcut unsurlarıyla oynayan, sık sık anakronizme başvuran, ama esas itibariyle tabloyu doğrudan anlaşılır bir mesaj aracı olarak sunan yorumların mevcudiyetinden bahsetmek mümkündür. Bunun ilginç sinematografik bir uygulaması, Ezel Akay'ın yönettiği *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* filmindeki

Ezel Akay, *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?*, 2006. Sahnenin senaryodaki tanımı: "Küşteri pencereden idam alanını seyrediyor. Arkasında yerde üzerinde mumla bir kaplumbağa dolaşıyor. Osman Hamdi'nin *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosundaki görüntü".

Ney iPad olunca:
"Türk Yöneticiler Aranıyor",
Newsweek Türkiye,
27 Haziran 2010.

Kaplumbağaların intikamı:
Selçuk Erdem,
Kaplumbağa Terbiyecisi.

Genco Gülan, *Sarı Yağmurluklu Adam (Man with the Yellow Raincoat)*, 2007.
Dijital fotoğraf, video ve video yerleştirme.
Fotoğraf: Hakan Kıncı; video: Güçlü Gülan.

sahnede *Kaplumbağalı Adam*'ın bir tür *tableau vivant* (canlı tablo) gibi kullanılması, ama bunu yaparken de tabloda yer almayan ama tablonun algılanmasında çoğunlukla varsayılan "kaplumbağa sırtında mum" imajının da tamamen anakronik bir şekilde eklemlenmesinde görülebilir.

Mizah ve sanatta Osman Hamdi'nin "yoldan çıkarılması" diye nitelendirebileceğimiz olguyu zikrederek bu zor maddeyi sonuçlandırmak herhalde en doğrusu olacaktır. Bunun iyi bir örneğini Selçuk Erdem'in karikatürlerinde görmek mümkündür. Burada ilginç olan sadece "ikonik" bir tablonun üzerinden mizah yapılması değildir; sanatçının işlerinin çoğunun insanlardan çok hayvanları konu alıyor olması, *Kaplumbağalı Adam*'ın bütün kurgusunu çok ilginç bir şekilde tersine çevirmekte, bir bakıma *Adamlı Kaplumbağalar* türünden bir mantıkla Osman Hamdi'nin tablosunun merkezi figürünü ya tamamen yok etmekte, ya da kaplumbağalarını değil eğitmek, farketmekten bile aciz edilgen bir kimliğe büründürmektedir.

Farklı bir şekilde de olsa, Genco Gülan'ın *Sarı Yağmurluklu Adam* isimli işi de bir taraftan *Kaplumbağalı Adam*'dan koparak, diğer taraftan da *Tespih Çekem Mümin* tablosunu şeklen sadık ama içerik olarak farklı bir şekilde yorumlayarak Barış Acar'ın tabiriyle "Kendi çağından muzip bir bakışla Osman Hamdi'nin gördüğü kadraja bakar".

POYNTER, SIR EDWARD JOHN. *1836-1919 yılları arasında yaşamış İngiliz ressam ve sanat yöneticisi.*

1836'da Paris'te doğan, İngiltere'den sonra Roma'da ve Paris'te Charles Gleyre'in atölyesinde eğitim görmüş olan Edward John Poynter, tarihî temaları işleyen tablolarıyla ünlenmiştir. Sanat ve eğitim dünyasında üstlenmiş olduğu birçok görevin arasında belki de en önemlisi 1896'da Londra'daki Kraliyet Akademisi'nin başkanlığına seçilmiş olmasıdır. 1918 yılına kadar bu görevde kalan Poynter, böylece her sene Londra'da düzenlenen meşhur yaz sergisinin de düzenleyicisi olmuş, bu vesileyle de bu sergide birkaç kez tabloların sergileyen Osman Hamdi'yle tanışmıştır. Bu anlamda Nisan 1906'da Osman Hamdi'ye Fransızca olarak yazmış olduğu bir mektup birçok açıdan ilginç bir vesikadır:

> Geçen sene Salonda "Genç Emir"imizle birlikte görmüş olduğum "Kaplumbağa Terbiyeci"nizin fotoğrafını aldım ve bu tuvalde aynı nefis resim ve duygu kalitesini, aynı ince çalışmayı gördüm.
>
> Oğlumdan büyük bir memnuniyetle "Genç Emir"in bir alıcı bulduğunu öğrendim. Sergimizde "Terbiyeci"nizi görmek çok isterim; ama size söylemeliyim ki yollanan eserlerin kabul edilmesi bana bağlı değildir. Bütün gönderiler eser seçimini yapacak olan "jüri"ye sunulmak zorundadır; ama son gönderdiğiniz o kadar iyi kabul gördü ki gelecek sergi için bize yollayacağınızın nasıl karşılanacağı konusunda pek bir endişem yok. Beyefendi, acaba neden bize bir de daha küçük boyutta bir şey yollamıyorsunuz? Büyük tuvaller burada zor satılıyor, hatta özel koleksiyoncular hemen hemen hiç almıyorlar. Oysa bize mesela Gérôme'un burada çok başarıyla sundukları tarzında tablolar yollasanız, çok daha kolayca alıcı bulursunuz gibime geliyor. Dolayısıyla alıcıları cezbedebilecek türden ikinci bir parça yollamanızdan büyük memnuniyet duyarım.

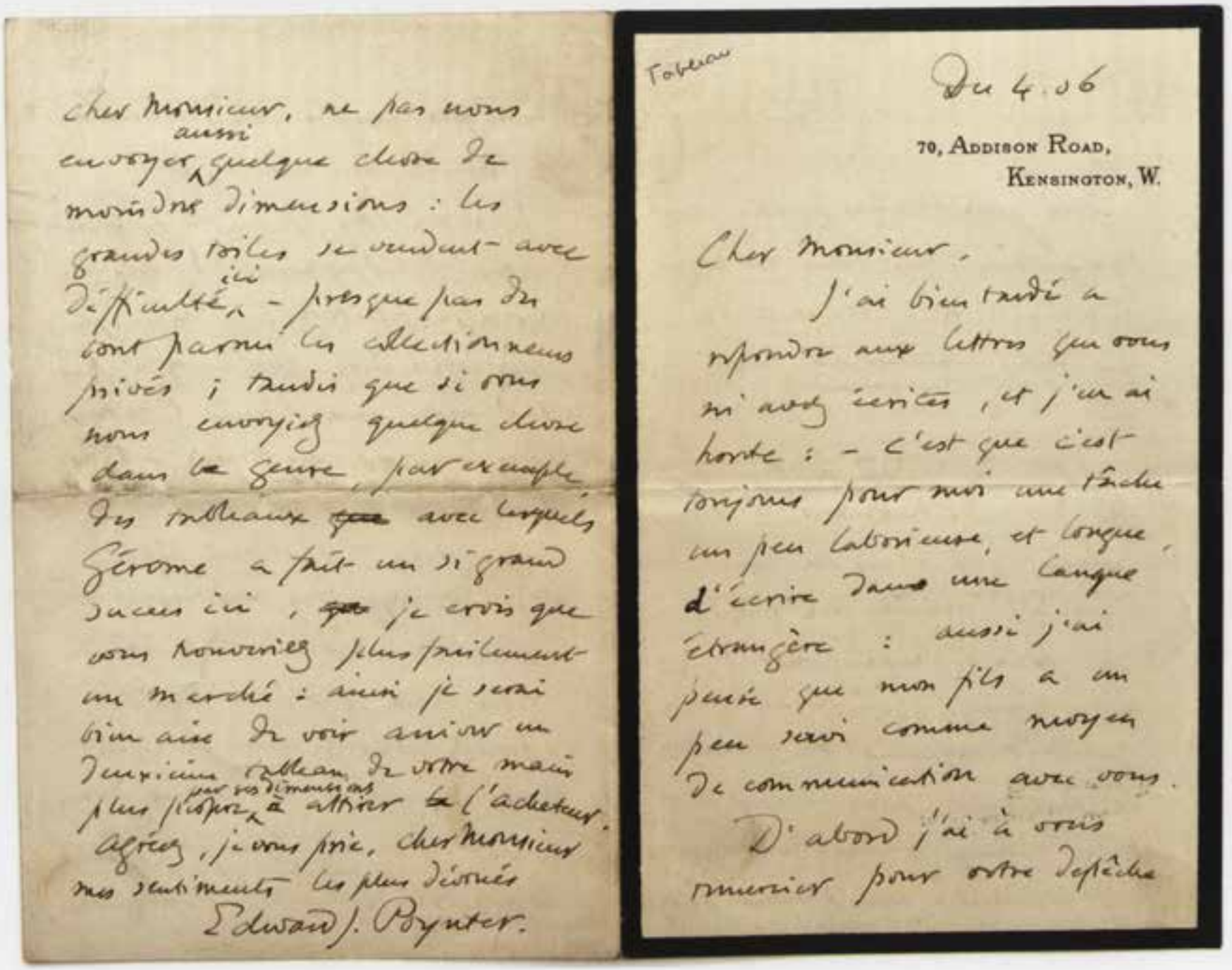
Mektuptan verdiğimiz bu alıntının ilginçliği birçok ayrıntıda saklıdır. Herşeyden önce, yirminci yüzyılın başında resim piyasasının nasıl işlediği ve daha da önemlisi Osman Hamdi'nin sistemden nasıl istifade ettiğini göstermesi gayet dikkat çekicidir. Mesele sadece teşhir etmek değil, ayrıca satmaya çalışmaktı; dolayısıyla Poynter'ın tavsiyeleri Osman Hamdi'ye nasıl hareket etmesi gerektiği konusunda kıymetli ipuçları vermek-

tedir. Gerçi Osman Hamdi'nin Poynter'ın resim ebatlarıyla ilgili söylediklerini hiç dikkate almamış ve hayatının sonuna kadar Avrupa'daki sergilere büyük boyutta tuvaller göndermiş olduğu da aşikârdır.

Osman Hamdi'nin tablolarını nasıl tanıttığı bu mektuptan ortaya çıkmaktadır: Tablolarının fotoğraflarını önceden yolluyor, böylece ortamın uygun olup olmadığını anlamaya çalışıyordu. Burada bahsi geçen tuvalin ise *Kaplumbağalı Adam* olduğu anlaşılmaktadır. Bu tuval o sene Paris'te sergilenmişti ve anlaşılan Osman Hamdi'nin niyeti onu ertesi sene Lodra'da sergilemekti. Ne var ki bilmediğimiz nedenlerden, bu projesi gerçekleşmemiş, hatta Londra'ya ancak 1909'da tekrar iki tuval yollamıştı. Ancak bu ayrıntıların dışında dikkat çekici olan iki küçük ayrıntıyı vurgulamak gerekir. Birincisi, Poynter'ın bu tuvalden *Kaplumbağa Terbiyecisi* (*Charmeur de tortues*) diye bahsetmesidir. Tuvalin Paris'te *L'homme aux tortues* (*Kaplumbağalı Adam*) adı altında sergilendiğini bildiğimizden, bu ismin oradan kaynaklanmadığı kesindir. O zaman da iki ihtimal kalıyor: Ya Osman Hamdi'nin kendisi Poynter'a fotoğrafı yollarken bu ismi kullanmıştı ya da Poynter tuvali gördüğünde — birçok kişi gibi — bu şekilde yorumlamıştı.

Fakat bunun dışında Poynter'ın ilginç diğer bir hatası vardı: İddia ettiği gibi bir sene evvel Paris'te *Kaplumbağalı Adam*'ı *Okuyan Genç Emir* ile birlikte görmüş olamazdı, zira 1905'te bu tuval henüz yapılmamış olduğu gibi, Paris'te *Genç Emir* ile birlikte sergilenen ikinci tuval, *Tespih Çeken Mümin*'di. Buradan anlıyoruz ki Poynter, geçen sene Paris'te gördüğü cami kapısı önündeki cübbeli adam ile fotoğrafını gördüğü kaplumbağalarla çevrili adamı tuvallerini karıştırmıştı, Bu da ilginç bir şekilde Osman Hamdi'nin 1902-1909 arasında yapmış olduğu tuvallerle ilgili söylediğimizi, yani bütün bu tuvallerin benzer bir "gramer" ile kurgulandıklarını, dolayısıyla özellikle araya zaman girdiği için algılandıklarında birbirlerine benzer bulunduklarını gösteren bir durumdur.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Poynter'dan Hamdi'ye, Nisan 1906).


Tobias

Du 4.06

70, Addison Road,
Kensington, W.

Cher Monsieur,

J'ai bien tardé à répondre aux lettres que vous m'avez écrites, et j'en ai honte : - c'est que c'est toujours pour moi une tâche un peu laborieuse, et longue, d'écrire dans une langue étrangère : aussi j'ai pensé que mon fils a un peu servi comme moyen de communication avec vous.

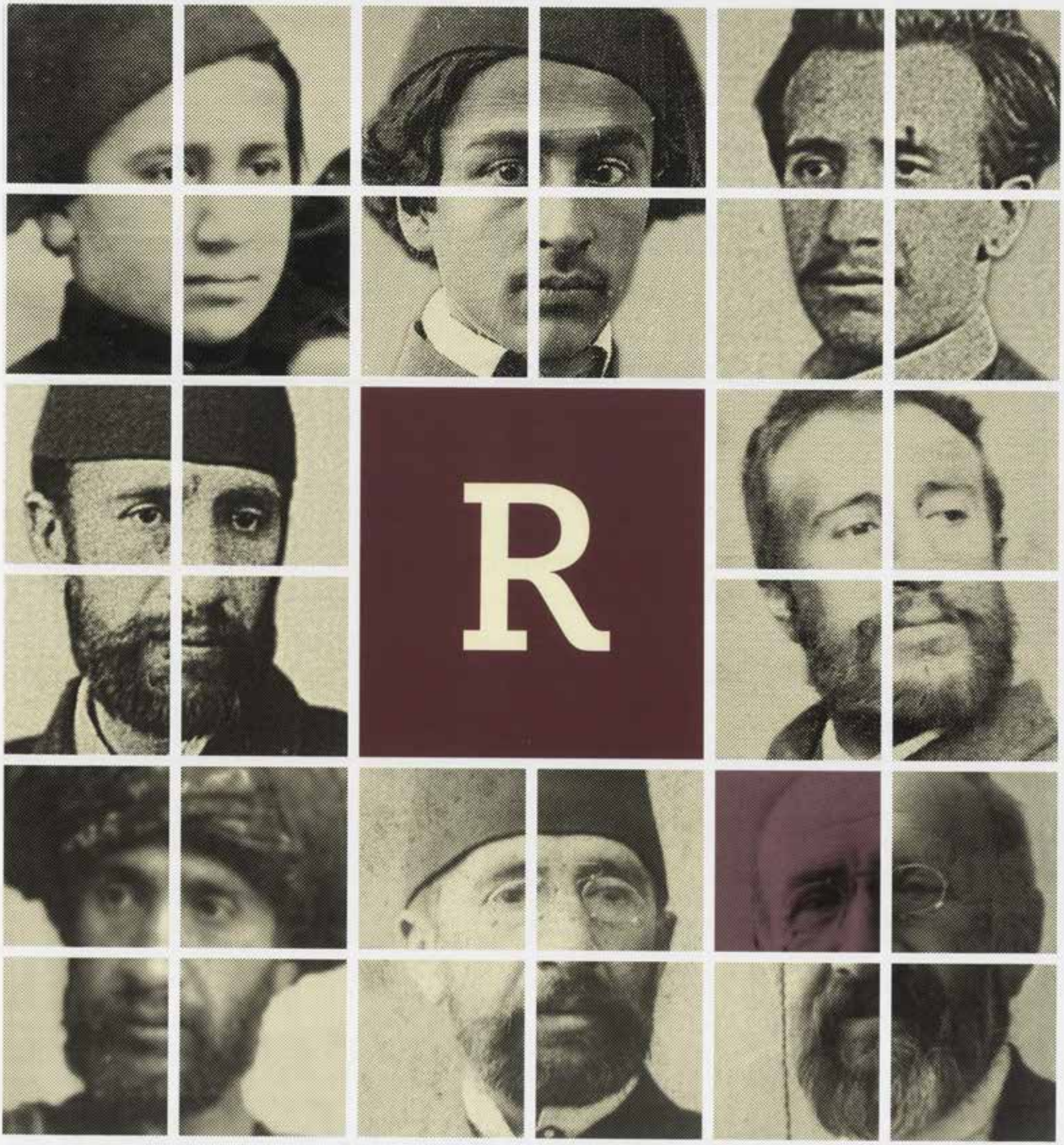
D'abord j'ai à vous remercier pour votre dépêche

Cher Monsieur, ne pas nous envoyer aussi quelque chose de moindres dimensions : les grandes toiles se vendent avec difficulté ici - presque pas de gens parmi les collectionneurs privés ; tandis que si vous nous envoyiez quelque chose dans le genre, par exemple, des tableaux avec lesquels Gérôme a fait un si grand succès ici, je crois que vous trouveriez plus facilement un marché : ainsi je serai bien aise de voir arriver un nouveau tableau de votre main plus propre à attirer les acheteurs.

Agréez, je vous prie, cher Monsieur mes sentiments les plus dévoués

Edward J. Poynter.

Edward John Poynter'ın Osman Hamdi'ye mektubu, Nisan 1906. Yazarın koleksiyonu. Mektubun ilk sayfasının siyah çerçeveli oluşu, Poynter'ın babasını yeni kaybetmiş ve dolayısıyla matemde olmasından kaynaklanmaktadır.


R

RAHLE. *Kitap ve özellikle Kuran okumak için genellikle ahşaptan yapılmış X şeklinde katlanıp açılmasına imkân veren eklemli destek.*
» **İSLAMİ ESERLER**

REINACH, SALOMON. *1858-1932 yılları arasında yaşamış Fransız arkeolog.*
Fransa'nın en parlak arkeologlarından biri olan Salomon Reinach henüz yirmili yaşlarındayken Fransız sefiri Tissot'nun teşvikiyle İstanbul'a gelmiş ve daha yeni Müze-i Hümayun'un başına geçmiş olan Osman Hamdi'ye koleksiyonun tasnifi ve kataloğunun hazırlanması için yardım etmişti. Bu açıdan Reinach'ın Osman Hamdi'yi arkeolojiyle tanıştıran ve o konuda kendisini eğiten kişi olduğu söylenebilir. Bu işbirliğinden iki adam arasında uzun yıllar devam edecek bir dostluk doğmuşsa da, aralarında her zaman bir sorun yaratacak bir nokta kalmıştır: 1884 Asar-ı Atika Nizamnamesi. Osman Hamdi'nin bu girişimini Reinach hiçbir zaman kabul etmeyecek, her fırsatta haksız ve zararlı bir karar olduğunu savunacaktır. Ancak bu önemli anlaşmazlık dışında Reinach ile Osman Hamdi her zaman için birbirlerini çok takdir ve saygıyla anmışlardır. Reinach'ın 1910'da Osman Hamdi'nin ölümü üzerine *Revue archéologique*'de yayımlamış olduğu yazı bu iki insan arasındaki ilişkiyi en iyi anlatacak belgedir:

Hamdi Bey'in İstanbul'da Kuruçeşme'de 25 Şubat 1910 tarihindeki ölümüyle birlikte Türkiye tarihinde yeniliğin ve yeni bir dünyanın öncüsü ve sağlam bir zanaatkârı olarak hatırlanacak olan özgün ve sempatik bir şahsiyeti kaybetmiş bulunuyoruz. Osmanlıların en Parislisi, Parislilerin en Osmanlısı olarak otuz seneyi aşkın bir müddet boyunca dinin ve siyasetin ayırdığı ama gizli dostlukların yaklaştırdığı iki dünya arasında bir bağ vazifesi görmüştü. Türkiye ona onsuz hiçbir zaman elde edemeyeceği herşeyi borçludur: Takdire layık bir eski eserler müzesi, arkeoloji konusunda uzmanlaşmış bir kütüphane, arkeolojik anıtlara ve kazılara nezaret eden muntazam bir daire, eser talanının ve yıkımının sonu veya en azından sonunun başlangıcı. İkinci vatanı saydığı, gençliğinin ve zekâsının vatanı olan Fransa — zira unutmamak gerekir ki kalben Türk ve sadece Türk'tü — bilim adamlarımıza Yunan ve Doğu arkeolojisi dallarında yaptıkları araştırmalarda kendilerine yapılmış olan kolaylıkların çoğunu borçludur; bu dergide Hamdi'nin geçirdiği kanunları yeteri kadar tenkit ettiğimden meseleyi burada tekrarlamak ihtiyacını duymam. Bu Asar-ı Atika kanunları (1884, 1906) çok acımasız ve yabancı arkeologlar açısından cesaret kırıcıdır; ama şunu da söylemek gerekir ki Hamdi'nin nezaketi ve uyumlu karakteri sayesinde bunların uygulanması önemli derecede kolaylaşmıştır. Fransa'nın ayrıca borçlu olduğu diğer bir şey, Helenistik sanatın tartışılmaz şaheserleri olan Sayda lahitlerini başka yerde değil de Fransa'da yayımlamış olmasıdır.

1842'de İmparatorluğun yüksek rütbeli erkânından, sadrazam ve sefir olarak görev yapmış olan Edhem Paşa'nın oğlu olarak dünyaya gelen Hamdi, 1857 yılında Paris'e hukuk okumaya gelmiştir. Ama ne var ki ruhunda sanat yatıyordu ve Osmanlıların arasında ilk defa olarak ressam olmayı istemiştir. Eğitimini Boulanger ve Gérôme'un atölyelerinde yapmış ve onların zarif ve dakik çizimiyle biraz yumuşak dokunuşunu taklit etti. Hamdi bütün hayatı boyunca resim yaptı; şaheser olarak kabul edemeyeceğimiz birçok tablosu hükümetimiz tarafından satın alınmıştır. Ancak Hamdi o ayrıntıcı resimlerinden daha iyisini yapabiliyordu; tek yapması gereken doğal kabiliyetini serbest bırakmak, eskizlerinde gördüğümüz heyecanla resim yapmaktı. Bir keresinde İstanbul'da gerçek ebatlarında kızının iyi bir portresini bir saati geçmeden çizebileceği konusunda iddiaya girdi; ben daha buna itiraz ederken, modelini çağırdı, şövalesinin karşısında geçti ve şüphelerimi yok ederek beni şaşkınlığa düşürdü. Daha yarım saat geçmemişti ki portre gayet hoş olmuş ve çok da benzemişti; üzerinde iki gün daha çalışsaydı onu bozmuş olurdu.

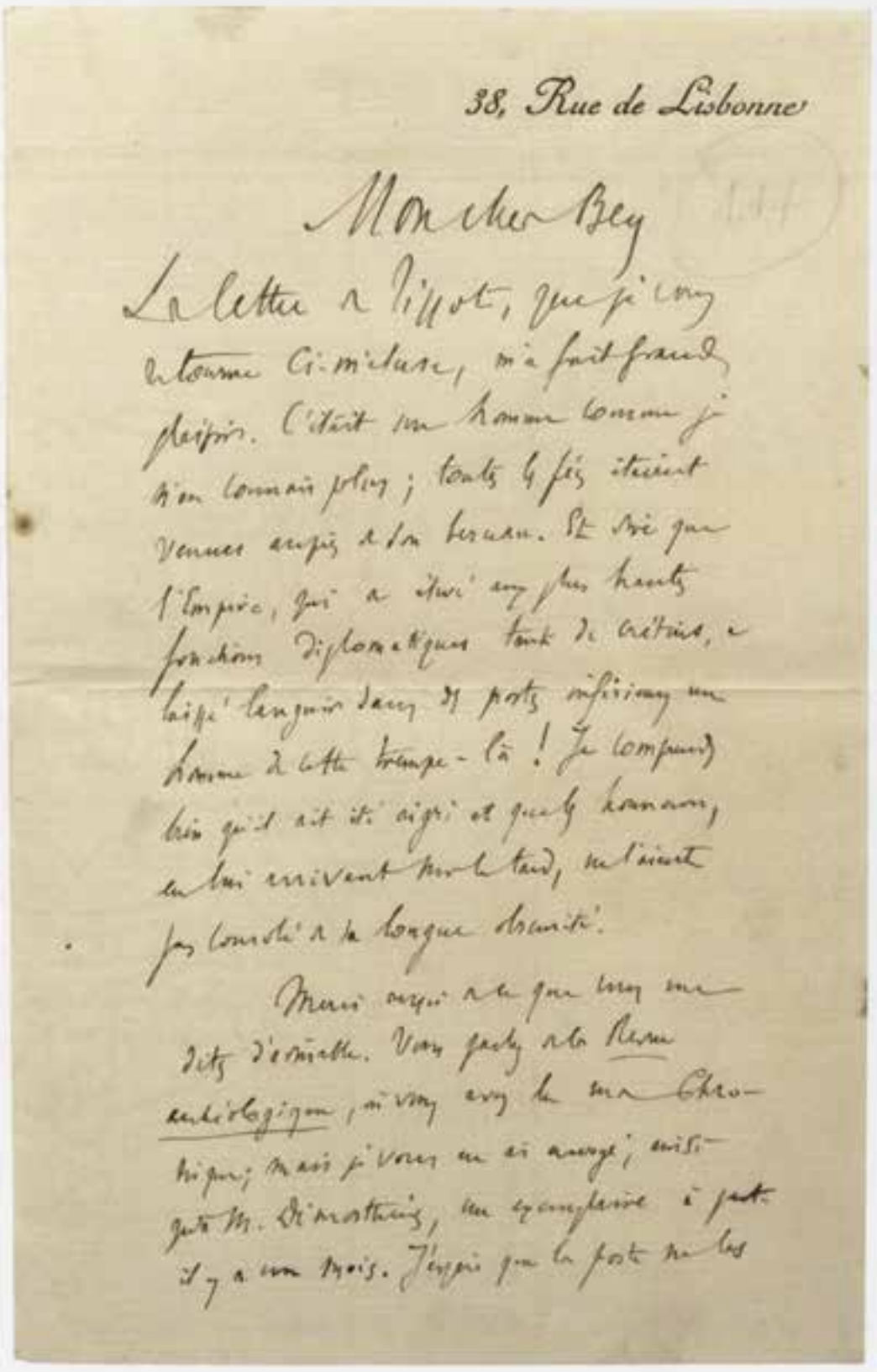
1867'de Hamdi, Sultan Abdülaziz'in ziyaretine geldiği Paris'teki dünya sergisinde komiser olmuştu. Aile bağları devlet memuriyetine girmesini kolaylaştırdı. Daha 1869'da, 29 yaşındayken Bağdat vilayetinin dış ilişkiler müdürü olmuştu. O zamanlar Bağdat valisi, genç Türkiye'nin ilk lideri ve şehidi Midhat Paşa'ydı ve Hamdi ona her zaman, arkadaşı olduğunu söylemenin tehlikeli olduğu zaman bile, sadık kalmıştı. 1871'de sefirlerin teşrifatçısı olan Hamdi, 1873'te Viyana Dünya Sergisine komiser tayin edilmiş ve o zaman da zamanla çok büyük tecrübe kazanacağı çini konusuyla ilgilenmeye başlamıştı. 1875'te Kadıköy Belediye başkanı olmuş, ardından Hariciye Nezareti genel kâtibi, sonra da Türklerin Bulgaristan'da giriştikleri mezalimi incelemeye memur edilmişti (1876). Nihayet 1877'de Beyoğlu belediye meclisinin başına getirilmiş, bir valilik veya sefarete tayin edilmeyi beklemeye başlamıştı. Ne var ki kendisine teklif edilen müzenin müdürlüğü olacaktı.

1852'ye doğru o zaman Tophane müşiri olan Fethi Paşa, Aya İrini cebehanesinin bir odasında eski eser toplamaya başlamıştı. Bu müze müsveddesinin durumunu ve içeriğini Albert Dumont'nun bir makalesinden biliyoruz (1868). Müzenin ilk muhafızları yabancılar olmuştu: İngiliz Goold ile Avusturyalı Dethier. Bunların ilki bugün hiçbir yerde bulunamayan bir katalog neşretti; yarı deli olan ikincisi ise, kendi şöhreti açısından nimet sayılabilecek bir şekilde zor bulunan *Études archéologiques* (1882) (*Arkeolojik İncelemeler*) isimli eserinde birkaç önemli eseri tasvir etmiştir. 1875'te Subhi Paşa'nın nezareti esnasında, koleksiyonlar Çinili Köşk diye bilinen gayet hoş binaya taşındı. 1881'de Dethier'nin ölümünden sonra müzeye müdür tayin edildiğinde Hamdi onları orada darmadağınık bir şekilde bulmuştu. Atina'da ortaelçi olarak tanıdığım Charles Tissot o zamanlar İstanbul'da büyükelçiydi. Roma dönemi Afrika konusundaki büyük eserinde kendisine yardım etmem için beni ça-

ğrmış, gelişimin ertesi günü de beni Çinili Köşk'e götürmüştü. Hamdi henüz gelişmekte olan koleksiyonun kataloğunu yapmamı teklif etti; memnuniyetle kabul ettim ve iki ay boyunca her sabahımı müzede ölçek, tasvir ederek ve çizerek kendisi ve kâtibi Ohanni ile geçirdim. Katalogum 1882'de İstanbul'da yayımlandı; provalarını tashih etmediğimden hata doludur, ama tam da hiçten iyidir denecek bir durum söz konusuydu. Zaten o zaman önemli olan müzenin kataloğunu yapmaktan çok henüz Yunan arkeolojisinin temeline vakıf olmayan müdürünü eğitmekti. Ancak Hamdi kadar zeki ve üstelik güzellik konusunda kuvvetli ve şahsi bir hisse sahip biri, incelemelerimizin gaye ve metodunu anlamakta gecikmedi. O zamanlar 23 yaşındaydım ve bugünkü Atina Okulu'nun adaylarından bile daha cahildim; dolayısıyla ben bile bu işe yeni başlayan birini meselenin çetrefilliğiyle korkutmayacak kadarını ancak biliyordum. Onun için bir tür şifahi ders kitabı vazifesi gördüm; o da bu kitabı pek hızlı bir şekilde okuyup hazmetti. Pek tabii olarak ben bunu farkına varmadan, dostane sohbetlerimiz esnasında yapıyordum; ama Hamdi bunu hiçbir zaman ne inkâr etti, ne de unuttu. İspatı 17 Aralık 1893'te bana yazdığı mektuptadır:

"*Revue archéologique*'in son sayısındaki "Chronique d'Orient" (Doğu Haberleri) makalenizi biraz evvel okudum. Müzem olduğu kadar hakkında sarfetmek lutfunda bulunduğunuz hoş ve iltifat dolu sözler için size teşekkürü borç bilirim. Bu mü-

Salomon Reinach'tan Osman Hamdi'ye mektup, Aralık 1893. Yazarın koleksiyonu. Mektup, ortak dostları Tissot, *Revue archéologique* ve Joubin'e tavsiye ettiği kitaplarla ilgilidir.

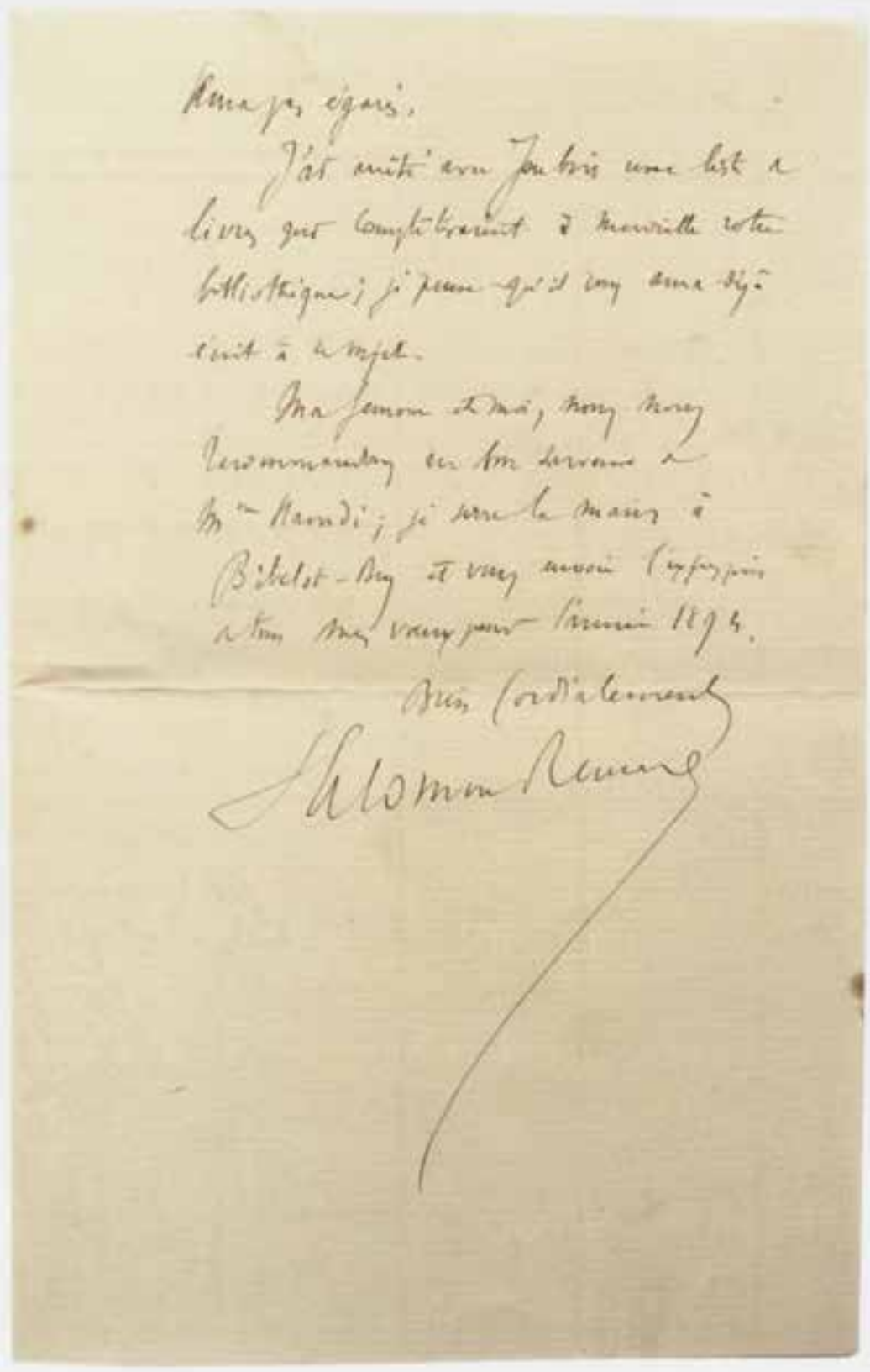


38, Rue de Lisbonne

Mon cher Bey

La lettre à Pillot, que j'ai eu
retourne ci-incluse, m'a fait grand
plaisir. C'était ma dernière chance si
mon roman plaisait ; toutes les fois étaient
venues auprès de la caisse. Et voici que
l'empire, qui a été aux plus hautes
fonctions diplomatiques tout de même, a
laissé languir dans les ports infirmes un
homme à cette trempe-là ! Je comprends
bien qu'il ait été aigri et que les hommes,
en lui arrivant tout tard, n'aient
pas compté à la longue obscurité.

Merci encore de tous vos
dits d'amitié. Vous parlez de la Revue
archéologique, je vous en ai envoyé
trois ; mais j'ai vu avec M. Dieulafoy, en sympathie à part
que M. Dieulafoy, en sympathie à part
il y a un mois. J'espère que la poste ne les



Mon cher ami,
J'ai mis avec soin dans le livre que
vous connaissez à Mademoiselle votre
bibliothèque ; je pense qu'il vous aura déjà
été remis à la maison.
Ma femme et moi, nous vous
recommandons en bon souvenir à
Mme Hamdi ; je serre la main à
Pillot-Bey et vous envoie l'expression
de mes vœux pour l'année 1894.
Bien cordialement
Salomon Reinach

zenin ilk düzenleyicisinin onayını alabilmekten mutluyum. Farkında olmadan bu konudaki eğitimimi merhum Tissot'nun zamanında İstanbul'daki ikametiniz esnasında başlatmış olan sizsiniz."

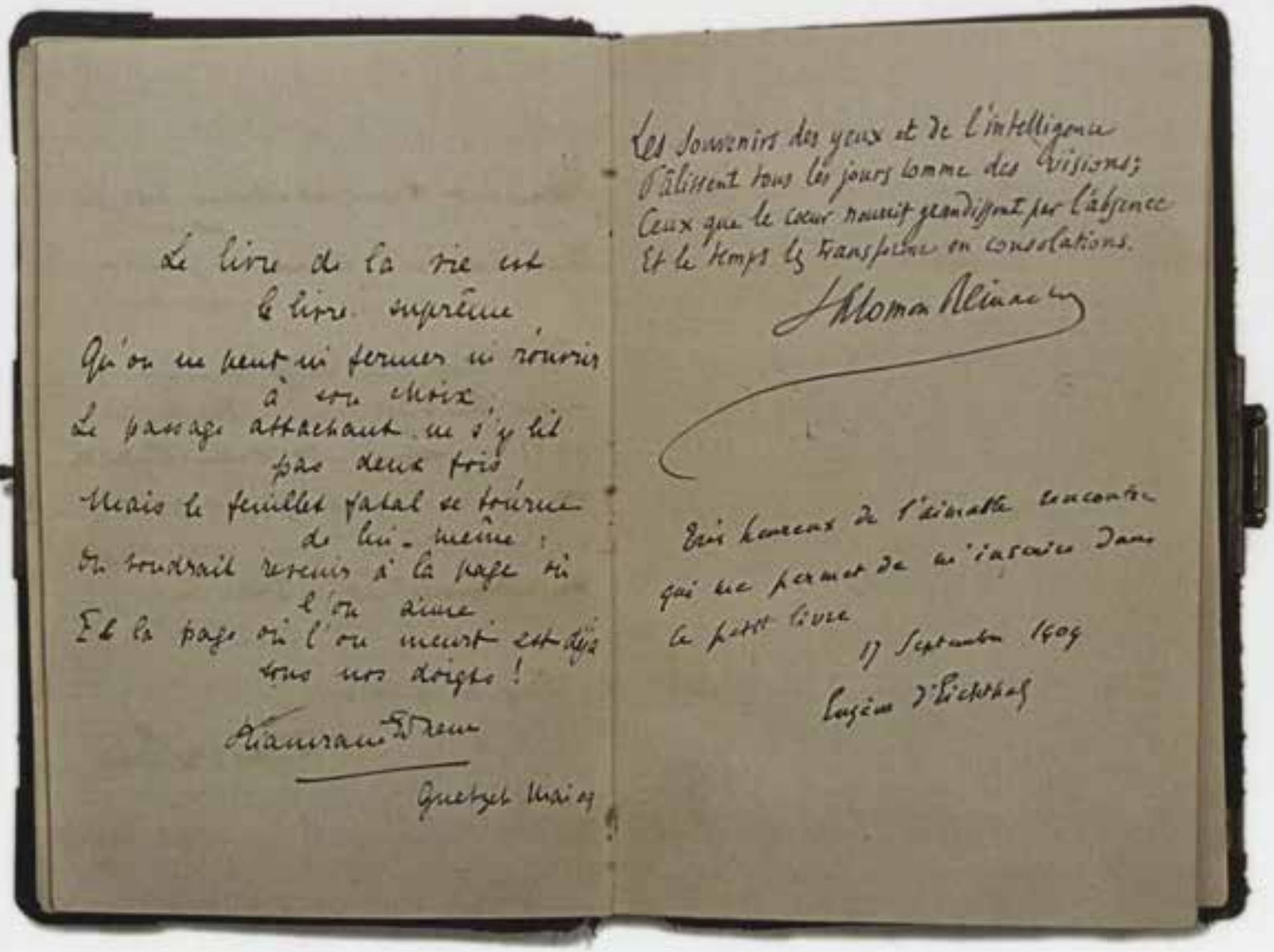
Hamdi, müzesinin kuruluşu için olduğu kadar bugün Doğudaki en zengin örneği olan klasik ilimlere ayrılmış bir kütüphane ve bir Güzel Sanatlar okulunun inşasıyla teçhizi için gereken fonların temini konusunda müthiş bir gayret ve yaratıcılık göstermeyi başardı. İşte kendisinden bu konuda almış olduğu bir mektup (24 Haziran 1882):

"Eğer size daha sık yazmıyorsam bunun nedeni inşa etmekte olduğumuz okulla ve düzenlemeye çalıştığım güzel sanatlar idaresiyle çok fazla meşgul olduğumdandır. Buna bir de resim faaliyetimi eklerseniz kendime ayıracak pek vaktim kalmadığını anlayacaksınız. Akşamları yorgunluktan perişan bir halde eve dönüyorum, o kadar ki iki aydır Viyana'da bulunan babama yazabilmiş değilim."

"Doğu Haberleri" başlıklı makalelerimde Hamdi Bey'in 1883 ile 1895 arasındaki kazılarının ayrıntılı tarihçesini verdim. Kendisine bu çalışmalarında bir zamanlar [Atina] Fransız Okulunun Myrina'daki kazılarında komiser olarak çalışmış olan ve Pottier ve benimle yaşaya yaşaya sonunda tutkulu bir arkeolog olmuş olan Démosthènes Baltazzi yardımcı olmuştu. Démosthènes müzeye kütüphanesinin ilk nüvesini oluşturacak olan kendi arkeolojik kütüphanesini bağışlamış ve müze müdür yardımcısı olmuştu. Bu sayede de gençliğindeki hovardalıklarının kendisini ittiği sefaletin biraz üstünde bir konumda ölmeyi başardı (1896). Zavallı Démosthènes! Ölümünün yılında "Chronique d'Orient" makalesi yayımlamamış olduğumu hayatım boyunca pişmanlık duyacağım. [Atina] Fransız Okulu'nun gerçek bir dostu olmuş olan bu büyük çocuğa hakettiği saygıyı göstermiş olabilmek isterdim. Karun gibi zengin bir adamın oğlu olarak Paris'te en inanılmaz lüksün içinde büyümüş ve yirmi yaşında kendini iki milyon [franklık] bir servetin başında bulmuştu. Gülerek, oyuncağını kaybetmiş bir çocuk edasıyla bana "Uzun sürmedi" diye anlatırdı. Goupil'e o zamanlar yazmış, "Bana yüz bin franklık tablo gönderin" diye. Tablolar gelmiş ve İzmir'in muhteşem bir evine konmuştu; ama faiz gelirlerinden sonra sermaye de yenip bittiğinde tabloları satmak gerekti. Démosthènes bu satıştan ancak sekiz bin frank alabildi. Bu kadar zenginlikten sonra fakirliğin bu denli sükûnet ve keyifle karşılandığını hayatımda görmedim.

Hamdi ile Baltazzi 1883'te Nemrut Dağı'nda (Aegae) kazı yapmış, ardından da Müze-i Hümayun adına Myrina nekropolü kazılarını devam ettirmişlerdi. 1887-1888'de ise muhteşem Sayda keşifleri yer aldı; orada da Hamdi kırılgan mermerden yapılmış ve gayet hassas bir şekilde renklendirilmiş olan açığa çıkarılan bu şaheserlerin korunmasında olduğu kadar İstanbul'a kazasız belasız nakillerinde büyük bir gayret ve akıllılık sergilemiştir. 1889'da Paris'e gelerek bunların yayımlanması için bir ortak aradı. Fazla meşgul olduğumdan bu teklifini reddetmek zorunda kaldım; ama kardeşim Théodore kabul edip İstanbul'a gitmiş, ardından da hepimizin bildiği o güzelim eser meydana çıkmış oldu.

Lagina'da, Alabanda'da, Tralles'te başka kazılar Hamdi yönetiminde ya da denetiminde gerçekleştirildi. Oğlu Edhem mimari eğitimini tamamlayıp ona destek olacak yaşa geldiği anda onu da çalışmalarına ortak edip kendisinde zeki bir iş arkadaşı buldu. Fakat asıl faaliyetleri İstanbul'da odaklanıyordu. Artık yeterli olmamaya başlayan Çinili Köşk Eski Şark Eserlerine tahsis edilirken, biri Sayda lahitlerine, diğeri sayıları giderek artan Yunan ve Roma eserlerine ayrılan yeni binalar yükselmeye başladı. Hamdi'ye Joubin ve Mendel adlarında Atina [Fransız] Okulu'ndan genç Fransız arkeologlar yardımcı oldular ve yeni kataloglar yayımladılar (Bay Mendel'inkiler türlerinde en yüksek düzeydeki bilimsel katalog niteliğindedir). Bunun ötesinde Hamdi, Atina'da



Osman Hamdi'nin kızı Nazlı'nın hatıra defterinde Salomon Reinach'ın yazısı, t.y. Yazarın koleksiyonu. "Gözlerin ve zekânın hatırladıkları / Her gün hayalet gibi soluyor / Kalbin beslediği hatıralar gurbetle büyür / Ve zamanla teselliye dönüşür". Altta ise Saint-Simon'cu iktisatçı Eugène d'Eichtal'in (1854-1936) imzalı yazısı yer almaktadır.

çıkan *Ephemeris* dergisinden esinlenen arkeoloji dalında bir süreli yayın çıkarmak istemiş, hatta birinci sayısı için üzerine bir makale yazmış olduğum Rodos vazosunu tasvir eden ve bir daha hiç yayımlanmayan renkli bir levha bile bastırmıştı. O arada patlak veren Türk-Yunan savaşı *Archives orientales* (Şark Arşivi) dergisinin çıkmasını engelledi:

Bir senedir zavallı ülkemde vuku bulan vahim olaylar ve bugün üzerimize çöken bu olayların korkunç neticeleri, beni bu güzel projeyi ertelemeye mecbur etti.

Kendi dergisini çıkaramamış olsa da Hamdi belge ve haber yayınlarıyla bizim dergimizi zenginleştirmekten geri kalmadı. Aynı şekilde kendisini 1893'te muhabir üye seçen Fransız Akademi'sine karşı da çok yardımsever davranmıştır. Zaten liyakatı o derecede kabul görmüştü ki dünyanın bütün bilimsel kuruluşları onau onurlandırmıştır. Dört Alman ve iki İngiliz üniversitesinin fahri doktorasına sahipti; Batıya yapmış olduğu son seyahatinde İngiltere'ye kadar gitmiş, Oxford Üniversitesi'nden doktora unvanı almıştı. Uzun zaman sallantıda olan maddi durumunu, sadece resmi görevinden aldığı maaşla değil, mali dünyada yerine getirdiği yüksek vazifeler sayesinde emniyete almıştı. 1894'ten beri Düyun-ı Umumiye İdaresinin meclis üyesi olarak yabancı tahvil sahiplerini temsil ederek, birçok demiryolu ve başka şirketin idarecisi olarak bilenlerin söylediğine göre çok adlin bir iş anlayışına ve nadir görülen bir çalışma kapasitesine sahip idi. Bazen, resimde istediği gibi mükemmeliyeti yakalayamadığı için kendini « başarısız » olarak nitelemekten zevk alırdı; ancak 1906 yılında Müze-i Hümayun'un başına gelişinin yirmi beşinci yılı kutlandığında, Türk ve yabancı herkes bilim için ve ülkesi için bu kadar verimli olmuş bir kariyerin bu güzel sonbaharını selamlamakta birleştiler.

Siyaset açısından Midhat'ın öğrencisi olan Hamdi, Jön Türk'tü. Vatanına karşı olan sevgisi, Batı'da ondan habersiz gerçekleşen yeniliklerden Türkiye'nin de istifade etmesini istemesine yol açıyordu. Kimse Hamidi idarenin kendi tabiriyle "alaturkalıklarından" dolayı kendisinden daha fazla utanç hissetmemiştir. Liberal ve Avrupai fikirlere son dakikada katılanların arasında yer almamıştır. 1882'de İstanbul'da kendi evinde yemekte önümde öyle sözler sarfetti ki duyulsaydı ağzı dikili bir çuvalın içinde Boğaz'a atılırdı. Bu parlak ve dolu hayatın en ilginç taraflarından biri de, tam bir Midhatçı olan, Fransız bir kadınla evlenen, resim yaptığı için dinibütünlerin gözünde şüpheli, bulvar Fransızcası konuştuğu için eski memurların gözünde şaibeli olan Hamdi'nin otuz sene boyunca her türlü zorluğa, hatta gözden düşmeye uğramamış olmasıdır. Abdülhamid sadece 1889 senesinde itibaren Avrupa'ya gitmek için sunduğu arzları reddetmekle yetinmiştir. Düşmanlara ve kıskançlara, Hazine'nin mütemadi parasızlığına rağmen, inşaatleri, okulu, kütüphanesi için önemli meblağlar elde edebildi. Bunun cevabı Hamdi'nin gönül çelmeyi bilmesinde aramak gerekir: Zekâsıyla Yıldız'ın en şüpheci hafiyelerini bile fethedebiliyordu. Avrupa'da kazanmış olduğu itibar kendisine güç veriyordu; kendisini sevdiklerinden dolayı korumayanlar, kamuoyu korkusuyla kendisinden çekinirdi. Fakat asıl amacı olan Türkiye'ye medeniyet ve bilimi getirmek uğruna kim bilir ne kadar esneklik, diplomasi, hatta kurnazlık göstermesi gerekmiştir? İstibdadın pek az iyi tarafı vardır, ama bunlardan biri, suç ortağı olmadan sisteme uyum göstermeyi beceren kişilerin zekâsını sivriltmesidir.

Hamdi, Temmuz 1908 olaylarını sevinçle karşılamıştı:

« Şu an olan bitenle ilgilenmenize ne kadar da sevindim! Zaten sizden başka bir şey de beklemezdim, zira ülkemi sevdiğinizi biliyordum... Nihayet özgürüz! Padişah artık neredeyse yok ve bütün serserileri, hafiyeleri ve hırsız çeteleriyle saray da artık mevcut değil! Kırk sekiz saat içinde kan akıtmaya ihtiyaç bile olmadan bütün bunlar birden yok oluverdi/ Yirmi gün boyunca sokak ve meydanlar nihayet hür olmanın sevinciyle birbirlerine sarılan Rum, Ermeni, Yahudi ve Müslümanlarla dolup taştı. Bütün bu insanlar beraber uzun ve korkunç bir siyasi rejimin altında inlemişlerdi; hep beraber sevinçlerini göstermeleri kadar tabii bir şey olamazdı. Bugün etraf sakinleşiyor ve herkes kendi işine dönüyor. Diğer taraftan nezaret de akıllı ve gayretli bir şekilde çalışarak imparatorluğun her işine düzen getirmeye çalışıyor. Bana gelince, olaylarda faal bir şekilde görev aldım ve bütün vaktimi en yaşlıları olduğum Jön Türklere itidal tavsiye ederek ve gazetelere de Türkiye'yi ilgilendiren dış siyasetle ilgili hiçbir şey yazmamalarını söyleyerek harcadım.

Hamdi'ye Maarif Nezaretini teklif ettilerse de, kendini tamamen müzesine adamak istediğinden geri çevirdi.

İhtilal ile birlikte yurtdışına gidip gelme hürriyetini geri kazanmıştı. Son bir Avrupa seyahatine çıkmak için bu fırsat değerlendirdi. Almanya, Fransa, İngiletere'yi dolaşıp her yerde layık olduğu saygı ifadeleriyle en iyi şekilde ağırlandı. Gerçi dostları artık fiziki gücün onu terk ettiğinin farkındaydılar; acı çekmiyor idiyse de gittikçe güçten düşüyordu.

Üstün bir kadının kocası, son derecede hoş bir ailenin babası, anısını yaşatacak olan güçlü kurumların kurucusu olarak Hamdi mutlu bir insan oldu. Artık yaşı kemale ermiş ve her türlü onuru kazanmış olarak bile, bir öğrencinin tazeliğini ve neşesini muhafaza etmiş, ve bunda da hissettirmekten zevk aldığı belli olan bir Parisli yaramazlığı hissediliyordu. Sohbeti son derecede canlı ve espriliydi; insanları ve olayları sevecenlikle dolu bir şakacılıkla yargılardı. Hamdi hızlı bir şekilde, ıztırablı bir mücadele olmadan ve son güne kadar parlak zekâsını koruyarak öldü. Hayatında kötülük olmadığı için ölümü de üzüntüsüz oldu. Eğer Muhammed'in cennetinin kapıları ona açılırsa bence orada da herkesi eğlendiren o olacaktır.

Kaynakça. (Reinach, 1882), (Reinach, 1883a), (Reinach, 1891: 46-61), (Reinach,

REINACH, THÉODORE. *1860-1928 yılları arasında yaşamış Fransız arkeolog, tarihçi, nümizmat, matematikçi, filolog ve siyaset adamı.* **» SAYDA KAZILARI**

RENAN, ERNEST. *1823-1892 yılları arasında yaşamış Fransız felsefeci, tarihçi ve filolog.*

On dokuzuncu yüzyıl Fransa'sının en önemli düşünürlerinden biri olan Ernest Renan, siyasi düşünce, milliyetçilik, medeniyet, evrim, toplumsal dayanışma gibi konularda çok sayıdaki yazılarının yanında İncil'in ve Hristiyan dininin tarihine çok büyük ilgi duymaktaydı. 1860'da Fransız ordusuyla birlikte Suriye ve Lübnan'a gelmiş, uzun müddet kalıp filolojik, arkeolojik ve tarihi konularda incelemelerde bulunmuştu. 1863'te yayımladığı *İsa'nın Hayatı* isimli eseri büyük çalkantılara, hatta kendisine karşı ciddi saldırılara neden olmuştu, zira bu kitabındaki amacı, İsa'nın hayatını herhangi başka bir insanınki gibi tarih metoduyla ve tarihi bir süreç olarak ele almıştı. Lübnan'dayken Fenike medeniyeti üzerine araştırmalar yapmış, Fenike lisanı konusunda uzmanlık kazanmıştı.

Ernest Renan. *L'Illustration*, 8 Ekim 1892, s. 281.

Renan'ın Osman Hamdi'yle ilginç bir ilişkisi olmuştur. Renan'ın Osman Hamdi'yle — dolaylı olarak — ilk teması, 1884 Asar-ı Atika Nizamnamesi vesilesiyle olmuştu. Söz konusu yönetmelik Osman Hamdi'nin ısrarı ve teşvikiyle yürürlüğe girdiğinde uzman görüşü isteyen Fransız Milli Eğitim Bakanına Renan 31 Mart 1884 günü uzunca bir rapor yollamıştı. Bu rapor Osmanlılar tarafından getirilen bir yeni uygulamayı yerden yere vuruyordu:

> Osmanlı hükümetinin bilimsel meseleler konusundaki çocuksu fikirlerinin üzücü bir işareti olan bu nizamname, eski eserler konusundaki araştırmaların tarihinde karanlık bir tarih olarak yer edecektir.

Renan'ın raporu son derecede olumsuz bir şekilde devam ediyordu:

> Bu tedbirleri özellikle korkunç yapan, uygulamaya konuldukları toprakların inanılmaz genişliğidir, zira artık Türklerin iddiası bugüne kadar sadece ismen hakim olmuş oldukları yerleri de kapsıyor. Eski eserlerin milli bir müzede toplanması (her ne kadar ciddi zararları varsa da) ortalama büyüklükte olup bir bakıma arkeolojik tutarlığı olan bir ülke için düşünülebilir. Ama Anadolu, Suriye, Arabistan, Yemen ve Bab-ı Âli'nin bilmem nasıl hayal ettiği bir hakimiyetin altına alabileceğini sandığı başka yerlerden gelen objelere karmakarışık bir şekilde içerecek bir müzeye ne buyurulur? Bu gayri tabii koleksiyonun yaratacağı karışıklıklar ve yanılgılar arkeoloji alanında derin bir sıkıntıya sebep olacaktır, hele ki şimdi artık arkeolojik bir objenin sadece hangi şartlarda bulunduğu, hangi objelerin yanında bulunduğu gibi şeyler bilindiği zaman bilimsel bir kıymeti olduğunu biliyoruz.

Belliydi ki Renan'ın gözünde Osmanlıların arkeolojiye herhangi bir bilimsel katkıda bulunmaları mümkün değildi, hatta artık bu yeni tedbirlerle zarar bile verecekleri muhakkaktı.

Ne var ki zamanla Renan'ın tutumu değişmek zorunda kalmıştı. Özellikle de 1887'de Osman Hamdi'nin Sayda'daki meşhur nekropolü kazıp içindeki lahitleri Müze-i Hümayun adına İstanbul'a getirmesiyle, Renan'ın tahminleri büyük ölçüde

yanlış çıkmış oluyordu. Üstelik Osman Hamdi Fenikeliler ve Sayda konusunda dünyanın en büyük uzmanı sayılan Renan'a başvurup çıkardığı lahitlerden Sayda Kralı Tabnit'e ait olanın üzerinde yer alan yazıları çözmesi ricasında bulununca, Renan Osmanlı arkeologlarıyla işbirliği yapmak durumunda kalmıştı. 20 Haziran 1887 tarihinde gönderdiği telegramda Tabnit'in lahdinin üzerinde yer alan ve lahdini açacak olan kişiyi lanetleyen yazının tercümesini vermiş, Osman Hamdi'yi tebrik ederek kendisine teşekkür etmişti.

Osman Hamdi'nin Renan'a duyduğu hayranlığın ilginç bir tezahürünü de oğlu Edhem'e ait *İsa'nın Hayatı* nüshasının içinde yer alan küçük bir derkenarda bulmak mümkündür. Renan'ın Kudüs'ten ve Romalıların hoşgörüsünden bahsettiği bir yerde, Kudüs'te Yahudi olmayanların mabede daha fazla yaklaşmamalarını sağlayan yazıtlardan bahsettiği noktada Osman Hamdi kurşun kalemle bir ilavede bulunmuş, altına da imzasını atmıştı:

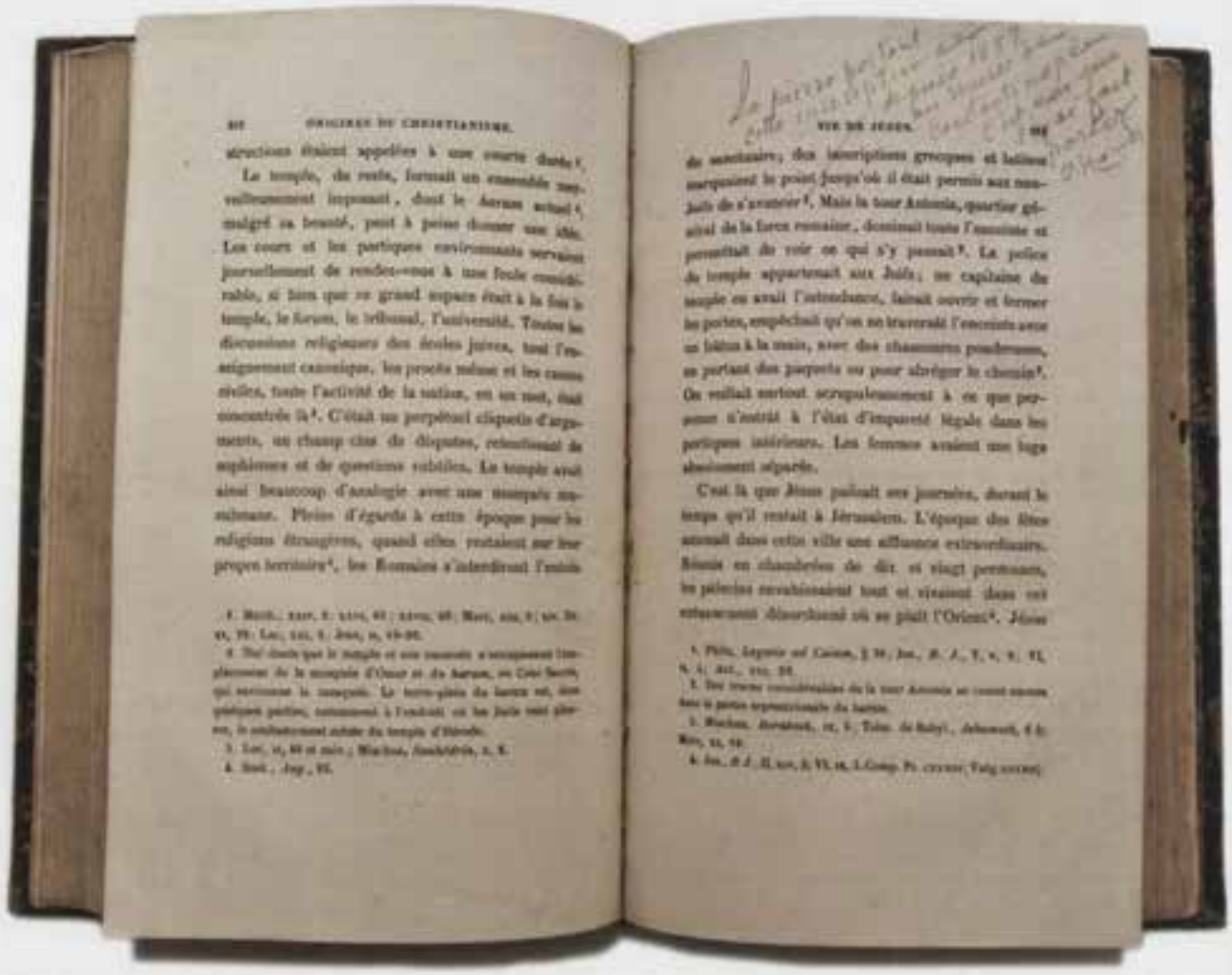
> Bu yazının bulunduğu taş 1887'den beri İstanbul Müzesi'nde bulunmaktadır. Onu buraya getirten bendim.
> O. Hamdy

Çocuksu gelebilecek bu davranışı gerçek bağlamında anlamak gerekir. Ernest Renan o zamanlar Fenike, Filistin, Kudüs, Yahudilik, Hristiyanlık tarihi konusunda gelmiş geçmiş en büyük isim, en itibarlı şahsiyetti. Onun kitabında zikredilen ve bir tarihi vesika niteliğindeki bir eserin kâşifi ve sahibi olmanın Osman Hamdi için heyecan ve gurur verici bir durum olmasından daha tabii bir şey olamazdı. Bir bakıma bu küçük not, gayet sembolik bir şekilde Osman Hamdi'nin artık arkeolojinin en büyük isimleriyle aşık atabilecek bir konuma gelmiş olduğunu ifade eden bir ibareydi.

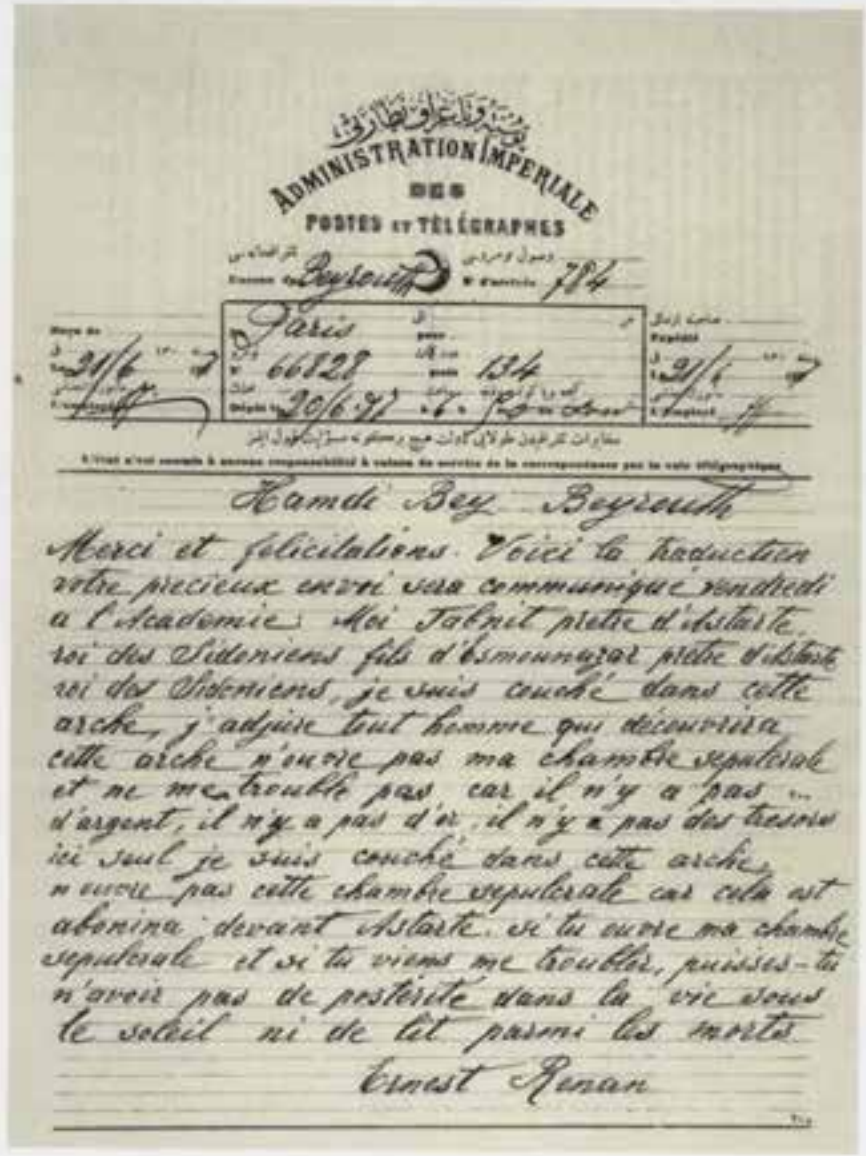
Osman Hamdi'nin Renan'ın eserleri hakkındaki fikrini belki de en iyi ifade eden, Maurice de Sorgues ismindeki Fransız gazetecinin 1908'deki Jön Türk ihtilalinden hemen sonra Osman Hamdi'yle ilgili anlattıklarının arsında yer alan ufacık bir ayrıntıdır: "Gebze'den dönüşünden beri kendisini henüz görememiştim. Ancak bu öğleden sonra onu evinde, Renan'ın bir cildini tekrar okurken bulma şansına sahip oldum". Renan 1892'de ölmüştü, ama on beş sene sonra Osman Hamdi onun eserlerini hâlâ okuyordu...

Kaynakça. (Renan, 1863: 213), (AMAE, B 47 10 Türkiye – Arkeolojik kazılar, 1884-1896, Ernest Renan'dan Milli Eğitim Bakanına, Paris, 31 Mart 1884.), (Sorgues, 1913: 396), (Mansel, 1960).

RESİM SERGİLERİ. *Muhtelif ressamların çağrılarak yada seçilerek katıldıkları ve eserlerini teşhir ettikleri mekân.* » **BERLİN; ELİFBA SERGİLERİ; LONDRA SERGİLERİ; PARİS; PERA SERGİLERİ**



Ernest Renan'ın *Vie de Jésus* (İsa'nın Hayatı) isimli eserinin 1863 baskısının 213. sayfasında Osman Hamdi'nin düştüğü not. Yazarın koleksiyonu.



Ernest Renan'ın Osman Hamdi'ye telegrafı, 20 Haziran 1887. Arif Müfid Mansel, "Osman Hamdi Bey", Belleten, XXIV, 94 (1960), s. 291-301.

RESSAM ÇALIŞIRKEN. *Osman Hamdi'nin 1880 civarında yaptığı ve kendini atölyede bir kadının portresini yaparken gösterdiği, bugün nerede olduğu bilinmeyen tuval.* » **ATÖLYE**

REŞİD [REY]. *1870-1956 yılları arasında yaşmış, Edhem Paşa'nın oğlu Mustafa Mazlum'un kızı Zeliha Fethiye'nin kocası.* Edhem Paşa'nın oğlu ve Osman Hamdi'nin kardeşi Mustafa Mazlum'un (1851-1893) kızı Fethiye'yle babasının ölümünden yaklaşık üç sene sonra, 1896 yılına doğru, Çankırı mutasarrıfı Abdullah Şefik Efendi'nin oğlu Ahmed Reşid (1870-1956) ile evlenmişti. 1888 senesi Mülkiye mezunu ve 1892'den beri mabeynde memur olan Reşid Bey ile Fethiye'nin dört çocuğu olmuştur: Fatma Samime (1898-1968), Mustafa Ekrem (1900-1959), İbrahim Cemal (1904-1985) ve Emine Semine (1908-1965). Reşid Bey'in muhtelif görevleri ve siyasi durumu neticesinde aile sık sık hareket hâlinde olmuştur. Kudüs mutasarrıflığında bulunmuş, 1906-1912 yılları arasında dört yerde valilik yapmış, üç kere kere de Dahiliye Nazırı olmuştu. Ardından da Kâmil Paşa kabinesinde görev almış olan Reşid Bey'in Ocak 1913'teki Bab-ı Âli baskınından sonra hedefi olduğu İttihatçılardan kendini korumak için Paris'e gitmesiyle Fethiye ve çocukları da onu takip etmişler, ancak 1919'da İstanbul'a dönmüşlerdir. 1934'te Rey soyadını alan Reşid Bey, 1956 yılında ölmüştür.

Kaynakça. (Eldem E., 2008b: 21-23, 33-35).

Reşid Bey ile kızı Samime, 27 Temmuz 1899. Yazarın koleksiyonu.

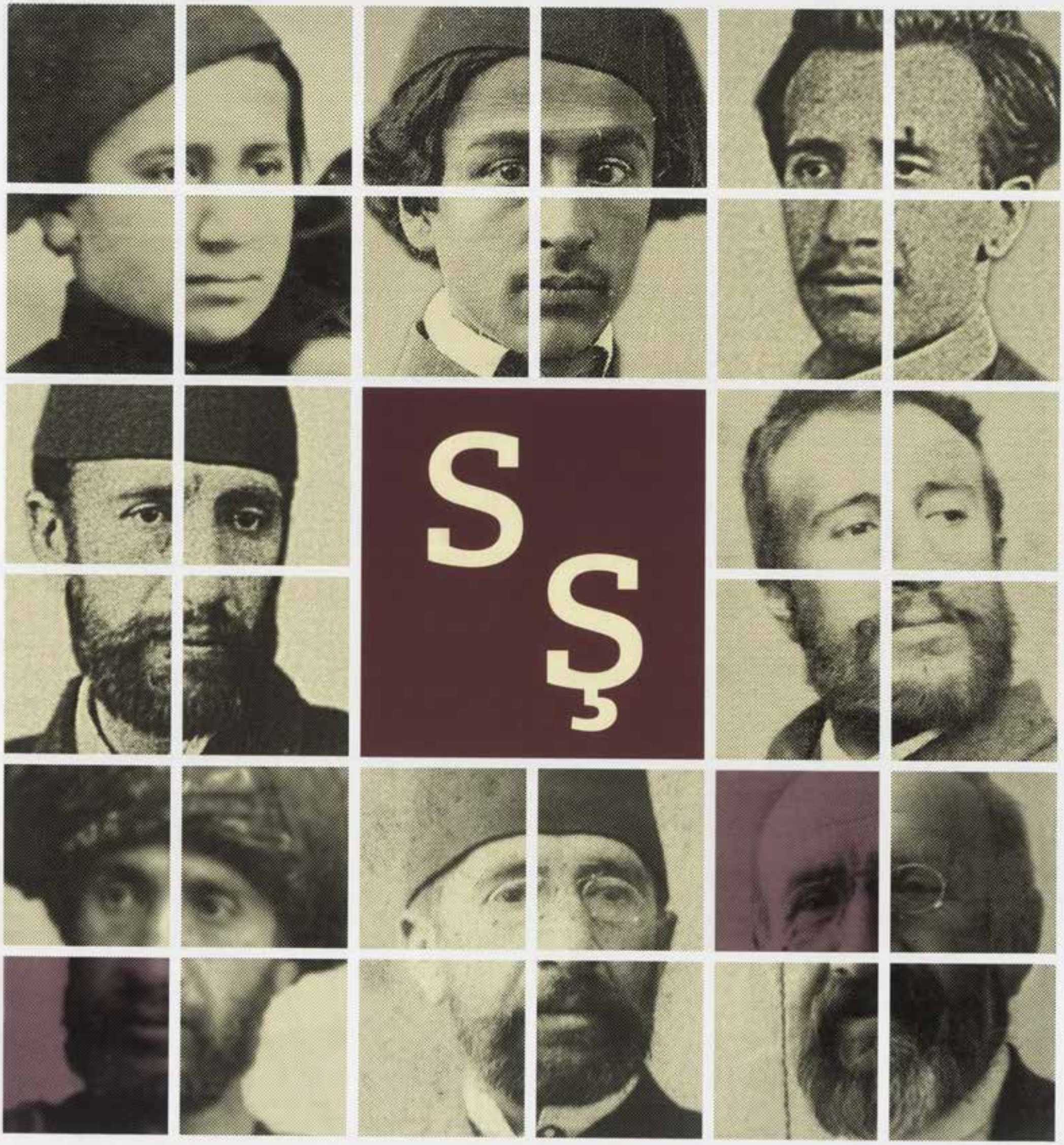
REYHAN. *Osman Hamdi'nin anlattığı anılarından Rudolf Lindau'un yazdığı aynı isimli hikâyenin kahramanı Basralı küçük zenci çocuk.* Rudolf Lindau adındaki Alman yazar 1896 yılında *Bir Osmanlının Hikâyeleri* adı altında birkaç hikâyeden oluşan bir kitap yayımlamıştı. Bu hikâyelerin çoğu, Düyun-ı Umumiye İdare Meclisinde beraber görev yaptığı Osman Hamdi'nin 1869-1870 yıllarındaki Bağdat anılarından derlenmişti. Hikâyelerden biri, Osman Hamdi'nin Basra'da bulunduğu bir sırada gaddar bir amcanın elinden kurtardığı on yaşlarındaki bir zenci çocuğun hikâyesiydi. Çocuğu kurtarmak için amcasına para vermiş, sonra da yanına alıp Bağdat'a götürmüştü. Ancak çocuğa gittikçe bağlanmış ve sonunda Bağdat'tan İstanbul'a dönerken onu da yanına almıştı.

İstanbul'a vardıklarında Reyhan'ı evlat edinen Osman Hamdi, onu okula kaydetmiş, çocuğu gibi yetişmesi için gerekeni yapmıştı. Gayet akıllı ve başarılı bir çocuk olan Reyhan ise Mekteb-i Sultani'yi — Galatasaray Lisesi'ni — bitirmiş memuriyete girmiş, hatta Nuriye adında genç bir kadına aşık olmuştu. Aşkı karşılık gören Reyhan'ın bu mutluluğu uzun sürmemişti. Öğrenciliğinde de muhtelif şekillerde ırkçılığa maruz kalmıştı; fakat bu defa önündeki engeller daha da büyümüştü. Nuriye'nin ebeveyni görüşmelerini yasaklamış, çocukluktan beri ona düşman olan bir mektep arkadaşını ise müstakbel damat olarak seçmişlerdi. Bu hüsran ve üzüntüye dayanamayan Reyhan ise sonunda hastalanıp ölmüştü.

Bu trajik hikâyenin ne kadar gerçek olduğu, hatta herhangi bir gerçeklikle alakası olup olmadığını tespit etmek çok zordur. Bu kadar çarpıcı bir hikâyenin somut herhangi bir iz bırakmamış olması, anlaşılır nedenlerle gerçekliğine dair ciddi derecede şüphe duyulmasını gerektirecek bir olgudur. Diğer hikâyelerde de hayal gücü ve oryantalist fantezilerin önemli bir rol oynadığı hissi uyanırken bu denli inanılmaz veya şaşırtıcı bir maceranın ciddiye alınması zordur. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki Mekteb-i Sultani'nin mükâfat listelerinde bir Reyhan'ın ismine rastlanmakta olması, ve bu ismin özellikle, hatta neredeyse sadece zenci olan insanlarda kullanılıyor olması, ufak da olsa bir gerçek payı ihtimalinin olduğunu düşündürmektedir. Buna ilaveten *Okuyan Genç Emir* tuvalinin 1878 tarihli olduğunu tahmin ettiğimiz iki versiyonundaki gencin zenci olması, 1860 civarında doğmuş olması gereken Reyhan'ın yaşıyla o kadar uyuşmaktadır ki, orada da ilginç bir ihtimalin belirdiğini söylemek mümkündür. Ne var ki bu tür bilgilere dayanarak yürütülebilecek tahminlerin basit bir spekülasyonun ötesine geçemeyeceği açık olduğundan meseleyi ucu açık bir soru olarak bırakmak en doğrusu olacaktır.

Kaynakça. (Lindau, 1896: 73-95), (Eldem E., 2010a: 53, 55, 59-61, 152-166)

RÜSTEM PAŞA CAMİİ ÖNÜNDE. *Osman Hamdi'nin 1905'te iki benzer örneğini yapmış olduğu ve kendini Rüstem Paşa Camii'nin önünde sarı bir cübbeyle resmettiği tuvalin alışılagelmiş adı.* » **TESPİH ÇEKEN MÜMİN**


S
Ş

SADİYE. *1870 civarında doğup 1964'te vefat eden, Edhem Paşa'nın en küçük oğlu Halil'in karısı.*

Edhem Paşa'nın oğlu, Osman Hamdi'nin en küçük kardeşi Halil Edhem'in (1861-1938) karısı Sadiye hakkında çok sınırlı bilgiye sahibiz. Bükreş'te sefir Süleyman Sabit Bey'in (1846-1885) kızı olduğu, ilk çocuğunu 1890'da doğurduğuna göre 1870'lerin başında doğduğu ve fotoğrafındaki ithafından iyi eğitim aldığı ve Fransızca bildiği belli olan Sadiye'nin herhalde 1880'lerin sonlarında evlenmiş olması gerekiyordu. 1890'da oğlu Süleyman, 1900'da ise kızı Belkıs [Cevat] doğmuştur.

Sadiye, 6 Ekim 1892. Anatole Magrin fotoğraf stüdyosu, Köstence. Yazarın koleksiyonu. Fotoğraf, yeğeni Azize'ye ithaflıdır.

SALİH MÜNİR PAŞA. *1857-1938 yılları arasında yaşamış olan, Çorluluzade Mahmud Celaleddin Paşa'nın oğlu, uzun yıllar Paris sefirliğinde bulunmuş Osmanlı diplomatı.*

Abdülhamid döneminin güçlü siyasi figürlerinden ve yıllarca Nafıa nazırı olarak görev yapmış olan Çorluluzade Mahmud Celaleddin Paşa'nın (1839-1899) Fatma Bidar Hanım'dan oğlu olup 1897'den 1908'e kadar Paris'te Osmanlı sefiri olarak görev yapmış olan Çorluluzade Salih Münir Paşa, Sultan II. Abdülhamid rejimine yakınlığı ve Paris'e sığınan Jön Türklere olan husumetiyle tanınan bir şahsiyetti. Jön Türk ihtilalilnden sonra Paris'teki görevinden alınmış ve devlet memuriyetinden tamamen el çektirilmiştir.

Salih Münir Paşa'nın ilk eşi Havva Cemile'den Mahmud Cemil ve Aliyen Nimet diye iki çocuğu, ikinci karısıPervin Felek'ten ise Salih, Cemil Münir ve Kâmuran adında üç çocuğu olmuştu. 15 Haziran 1891 günü dünyaya gelen Kâmuran, Osman Hamdi'nin oğlu Edhem'le 1908'de evlenmişti. Böylece Osman Hamdi ile Salih Münir dünür olmuşlardır. Jön Türklere olan sempatileriyle tanınan Osman Hamdi'yle onların başlıca düşmanı olan Salih Münir Paşa arasındaki ilişkinin nasıl olduğunu tam bilemiyoruz. Ama Osman Hamdi'nin 1907 tarihli *Kaplumbağalı Adam*'ı "muhabbetle" ithaf ettiğini, Eskihisar'da

Ali Cemal'in bir karikatüründe Salih Münir Paşa'nın devr-i sabıkla ilişkisinin vurgulanması: "İrticaiyunun sefir namzedlerinden..."

Aile Eskihisar'da Salih Münir Paşa'yı karşılamaya hazırlanıyor. Soldan sağa, ayaktakiler: Kâmuran, Osman Hamdi, Edhem, Marie/Naile, Fatma, Abdullah Said (?), "Yaşasın Münir Paşa" yaftasını tutan Nazlı, (?); oturanlar: Leyla, Nimet, Germaine Palyart, Vahid.

çocukların ellerinde "Yaşasın Münir Paşa" yazılı bir yaftayla ailenin poz vermesinden, akrabalık ilişkilerinin siyasi farklılıklara pek feda edilmediğini göstermektedir.

Salih Münir Paşa, 1939'da vefat etmiş, Beşiktaş'taki Yahya Efendi Dergâhı mezarlığında babasının yanına gömülmüştür.

Osman Hamdi'nin hayatında önemli rol oynamış diğer bir Münir Paşa'yı, Teşrifat-ı Umumiye Nazırı Mahmud Münir Paşa'yı Salih Münir Paşa'yla karıştırmamak gerekir.

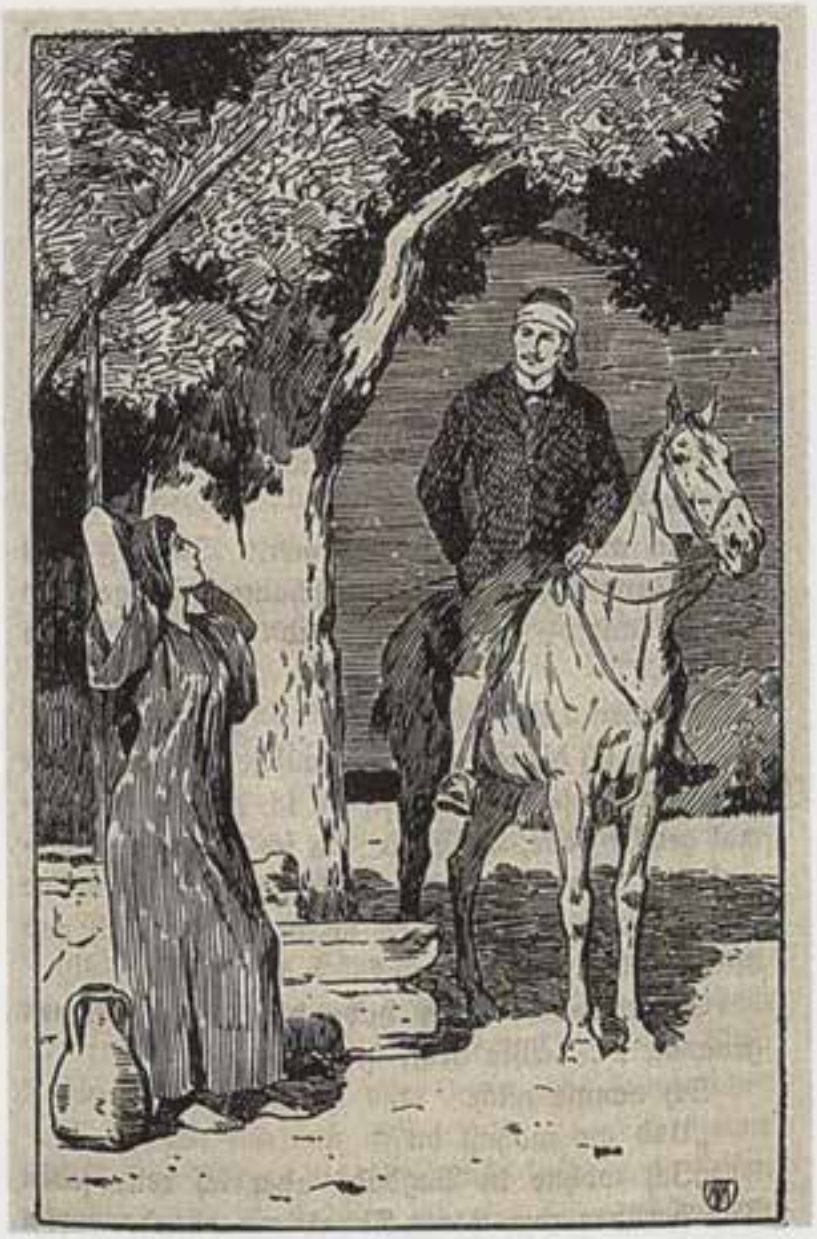
Kaynakça. (Öztuna, 1989: 609-612), (Kuneralp: 1999: 119).

SALİHA. *Rudolf Lindau'un aynı isimli hikâyesinde Osman Hamdi'nin aşık olduğu Bedevi kadın.*

Osman Hamdi'nin Bağdat anılarından hareketler kendisine anlattığı hikâyeleri kitaplaştırdığı *Bir Osmanlının Hikâyeleri* isimli eserdeki öykülerden biri "Saliha" adını taşımakta ve Bağdat'ta tanışıp aşık olduğu bir Bedevi kadınıyla olan macerasını anlatmaktadır. Oradaki ikameti esnasında tanışıp yakınlaştığı Hint şehzadelerinden İkbalü'd-Devle'nin Grara'daki sarayında kalırken Antara şarkısını söyleyen genç bir kadının sesinin güzelliğine kapılıp peşine düşer. Genç bir Bedevi olduğu anlaşılan kadını birkaç gece dinledikten sonra, İkbalü'd-Devle'nin teşvikiyle onunla konuşup kaçırmaya karar verir. İki aşık Bağdat'a dönerler ve birkaç ay mutluluk içinde yaşarlar. Ne var ki bi müddet sonra Saliha'nın babası şehre gelip, kızkardeşi öldüğünden adet gereğince onun kocasıyla evlenmesi gerektiğini bildirir. Bunun üzerine de Saliha bu buyruğa boyun eğip, Osman Hamdi'nin bütün ısrarına rağmen aşiretine döner.

Hikâyenin kurgusu tipik bir şekilde oryantalisttir. Doğu ve Batı birbirini sever, birleşir ama sonunda kader onları ayırır. Rudyard Kipling'in "Doğu, Doğudur, Batı da Batı / İkisi hiçbir zaman kavuşmaz" şiirini hatırlatan bu kurgu ve bu ümitsizlik, Lindau'un Osman Hamdi'den aktardığı çoğu hikâyeye hakimdir. Pek tabii olarak, diğer hikâyelerde olduğu gibi "Saliha"nın da ne kadar gerçek olaylara dayandığı meçhuldür...

Kaynakça. (Lindau, 1896: 37-71), (Eldem E, 2010a: 16, 53-54, 58-59, 61-62, 65, 127-151, 174).



Saliha ile Osman Hamdi'nin buluşması. Rudolf Lindau, *Morgenland und Abendland. Mit einer Einleitung von Wilhelm Rath, eine Bilde des Verfallers und 11 Zeichnungen von Franz Müller-Münster*, Hamburg, 1917, s. 27.

SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ. *Güzel sanatlarda eğitim veren kurum, Güzel Sanatlar Okulu.*
İstanbul'da bir güzel sanatlar okulunun kurulmasına ilişkin ilk niyetin işaretleri 1873'te görülebiliyorsa da bu teşebbüsün ilk defa şekil alması, 1865'ten beri İstanbul'da bulunan Fransız ressam Pierre-Désiré Guillemet'nin (1827-1878) 1874 yılında bu

Sanayi-i Nefise Mektebi açılışı hatırası, Mart 1883. Soldan sağa: Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü Osman Hamdi Bey; (?); Harbiye resim muallimi Mirliva Nuri Paşa; ressam Süleyman Seyyid Bey; Sanayi-i Nefise Mektebi heyketraşlık muallimi Yervant Osgan Efendi. Bahattin Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları, 19. Yüzyıl İstanbulunda Fotoğraf: Öncüler, Stüdyolar, Sanatçılar*, İstanbul, 2003, s. 249. Ömer M. Koç koleksiyonu.

Müze-i Hümayun'un bahçesinde Sanayi-i Nefise hocaları ve öğrencileri. Oturanlar, soldan sağa: Salvator Valeri, Alexandre Vallauri, Osman Hamdi, Yervant Osgan ve Joseph Varnia-Zarzecki. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi fotoğraf arşivi.

konuda özel bir resim ve desen dershanesi açmasıyla olmuştur. Birkaç sene sonra 1877'de, Osman Hamdi'nin babası sadrazam Edhem Paşa'nın kabinesinin Maarif nazırı Münif Paşa resmen bir Sanayi-i Nefise kurulmasına karar vermiş, başına da Guillemet'yi geçirmişti. Ancak Osmanlı-Rus harbinin patlak vermesiyle proje askıya alınmıştı. Tekrar gündeme gelmesi, 1881 yılı içinde Ticaret nazırı Mehmed Raif Efendi'nin gayretleriyle olmuştur. Resmi kuruluşu 2 Ocak 1882 günü gerçekleşen Sanayi-i Nefise Mektebi'nin başına ise üç aydır Müze-i Hümayun'un müdürlüğünü yapmakta olan Osman Hamdi getirilmiştir.

Aynı sene içinde yeni kuruma bir bina inşa edilmiştir. Müze-i Hümayun ile olabilecek ortak menfaat ve ilgiler düşünülerek Çinili Köşk'ün yanıbaşında, bugün Eski Şark Eserleri Müzesi'nin bulunduğu ve beş sınıf ile bir atölye içeren bina mimar Alexandre Vallauri tarafından gerçekleştirir. Birkaç ay sonra, 2 Mart 1883 günü, okul faaliyetine başlayabilmiştir. Başlangıcında yirmi kadar öğrencisi bulunan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kadrosu gayet mütevazıdır. Müdür Osman Hamdi resim dersi veriyorsa da asıl yük beş kişide toplanıyordu: Heykeltraşlık için Yervant Osgan, resim için Salvator Valeri, karakalem için Joseph Varnia-Zarzecki ve mimarlık için Alexandre Vallauri ile Philippe Bello. Paris Güzel Sanatlar Okulu yönetmeliğini kendine model alan okulda üç ana bölüm mevcuttu: Resim, heykel ve mimarlık.

Okulun açılmasıyla birlikte yerli ve yabancı basın bu yeniliği ilgiyle karşılamış, büyük ölçüde de alkışlamıştır. Özellikle yurtdışında İslam'ın resme ve tasvire karşı yasaklarını her fırsatta hatırlatan birçok gazeteci ve yazar, bu okulun açılmasını ve Müslüman talebesi de bulunmasını küçük bir devrim olarak nitelemişlerdir. Osmanlı çevrelerinde projenin fazla "alafranga" bulunmasından, ağırlıklı olarak Gayrimüslimlere hizmet etmesinden ve öğretim kadrosunda onlardan faydalanmasından şikâyetler duyuluyor idiyse de genellikle önemli bir "medeniyet projesi" olarak destek bulmuştur. Zaten bazı uyarlamaların yapılması da gerekmişti: Canlı model kullanmanın imkânsızlığına veya zorluğuna çare olarak alçıdan mulajlara, hatta müzenin heykel koleksiyonuna başvurulabiliyordu.

Okulun başarısı öğrenci sayısından okunabiliyordu: 20 öğrenciyle başladıktan sonra bu rakam iki sene sonra ikiye katlanmış, bir müddet 60 civarında seyrettikten sonra 1889'da 135'e ulaşmış, 1895'ten itibaren de 200 sınırını zorlamıştı. Bu başarının sınırları da yok değildi. Osman Hamdi'nin kendisi Sanayi-i Nefise'ye Müze-i Hümayun'a kadar ilgi gösteremiyordu; yurtdışındaki benzer okulların cazibesi de anlaşılır nedenlerle en iyi öğrencileri çekebiliyordu. Öğretim kadrosu da pek genişlememiş, hatta okulun İstanbul'daki diğer ressam ve sanatçılarla olan ilişkileri de çok fazla gelişmemişti. Kısacası Sanayi-i Nefise Mektebi kısa zamanda ve zor şartlar altında oluşturulan ve o açıdan takdire layık olmakla beraber, ülkedeki güzel sanatların gelişimine olan katkısı gerçek potansiyelinin biraz altında seyretmiş sayılabilir.

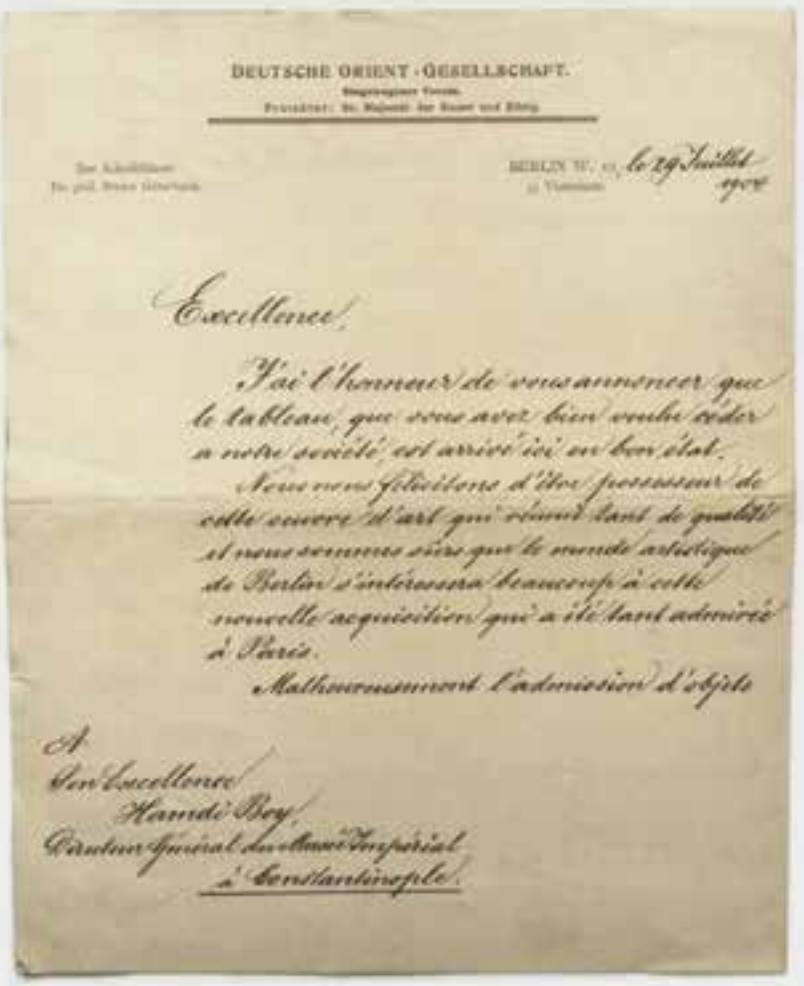
Kaynakça. (Art and Archaeology, 1882), (Cezar, 1995: 448-475), (Öztuncay, 2003a: 249).

Friedrich Sarre, 1915. Rudolf Dührkoop, Berlin. Berlin İslam Sanatları Müzesi.

SARRE, FRIEDRICH. *1865-1945 yılları arasında yaşamış Alman arkeolog, sanat tarihçisi ve İslam sanatı uzmanı.*

İslam sanatı ve tarihi konularında uzmanlaşan Friedrich Sarre, Carl Humann ile tanıştıktan sonra Anadolu'da İslam ortaçağının bina ve anıtlarını incelemiştir. Bölgeye yapmış olduğu muhtelif seyahatlerinde topladığı objeleri 1899'da Berlin'de ve 1903'te Paris'teki İslam Sanatları Sergisinde teşhir etmiştir. 1905'te Ernst Herzfeld ile tanışmış, iki uzman Abbasi devletinin başkenti Samarra'da kazı yapmışlardır.

Sarre'nin Hamdi'ye 10.000 Alman markı karşılığında Deutsche Orient-Gesellschaft tarafından satın alınan Ab-ı Hayat Çeşmesi tablosunun varmış olduğunu bilfiren mektup, 29 Temmuz 1904. Yazarın koleksiyonu.



DEUTSCHE ORIENT-GESELLSCHAFT.

BERLIN W., 15, le 29 Juillet 1904

Excellence,

J'ai l'honneur de vous annoncer que le tableau, que vous avez bien voulu céder à notre société, est arrivé ici en bon état.

Nous vous félicitons d'être possesseur de cette œuvre d'art qui réunit tant de qualités et nous sommes sûrs que le monde artistique de Berlin s'intéressera beaucoup à cette nouvelle acquisition qui a été tant admirée à Paris.

Malheureusement l'admission d'objets

A
Son Excellence
Hamdi Bey,
Directeur Général du Musée Impérial
à Constantinople.

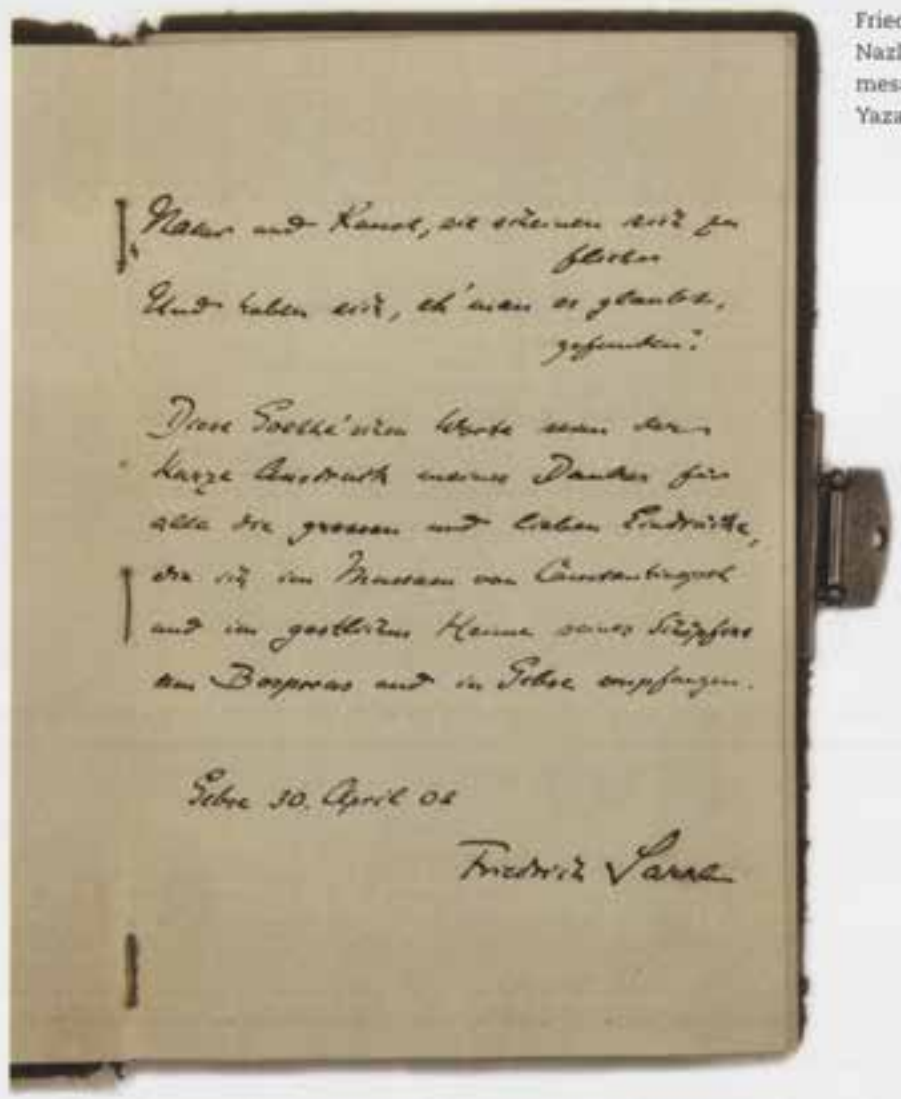
d'art à l'Exposition actuelle de Berlin, qui sera fermée en peu de temps, n'est plus possible.

Seul en vous remerciant au nom de la „Deutsche Orient-Gesellschaft" je vous annonce que le Crédit Lyonnais à Constantinople a été avisé de vous payer la somme de 10,000 Marks - prix du tableau.

Avec l'expression de mes hommages les plus respectueux j'ai l'honneur,
Excellence, d'être

Votre tout dévoué
F. Sarre
secrétaire remplaçant de la
„Deutsche Orient-Gesellschaft".

Sarre'nin *Reise in Kleinasien* (Küçük Asya Seyahatleri) isimli eserinin Osman Hamdi'ye ithaflı nüshası, 7 Aralık 1896. Jens Kröger koleksiyonu.



Friedrich Sarre'nin Nazlı'nın defterindeki mesajı, 30 Nisan 1908. Yazarın koleksiyonu.

Maria Sarre, yakl. 1906. F. Bièber, Berlin.

Sarre ayrıca İran halıları konusunda uzmanlaşmıştır. Koleksiyonundaki parçaların çoğunu Berlin'deki Kaiser-Friedrich Müzesi'ne bağışlamıştır.

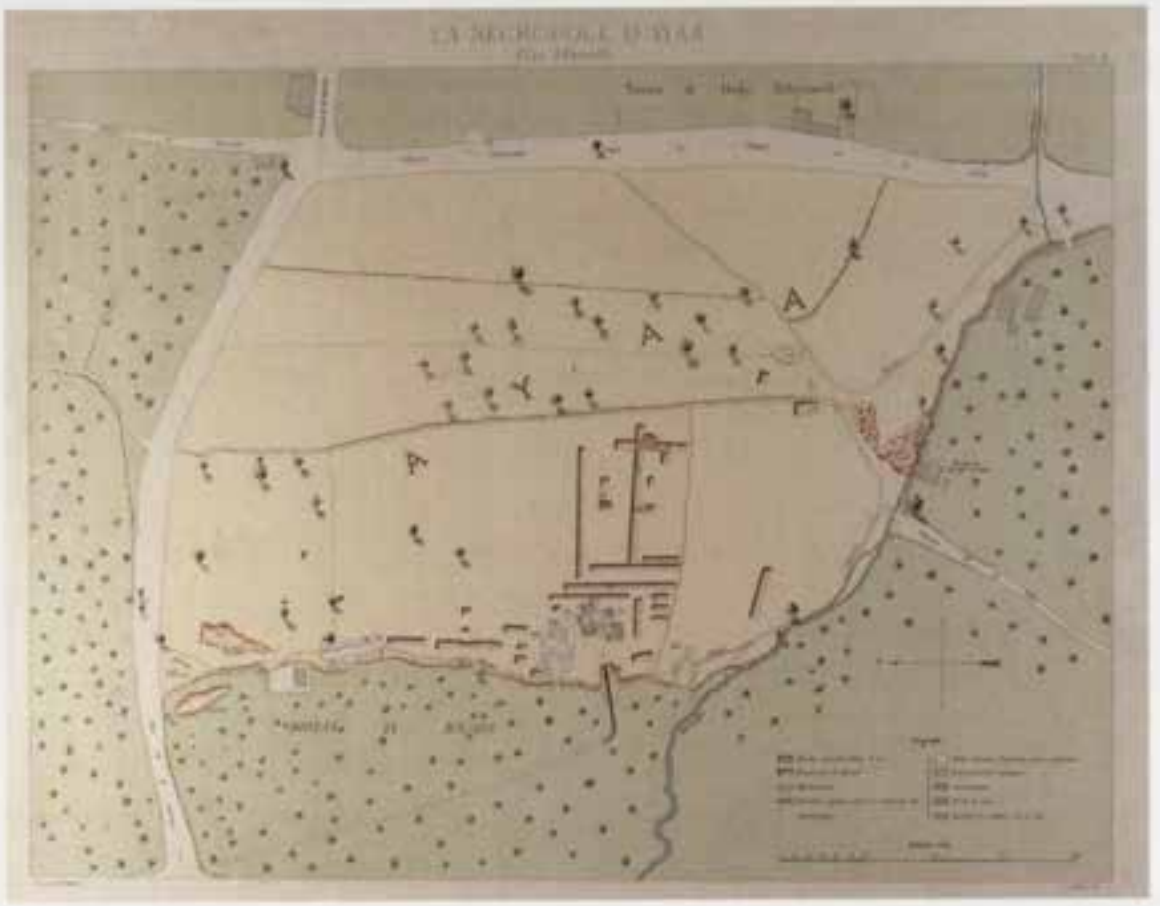
Sarre'nin Osman Hamdi'yle bir yakınlığı olduğu muhtelif belgelerden anlaşılmaktadır. Bunların en ilginci, Sarre'nin 29 Temmuz 1904 tarihli mektubudur. 1898'de kurulmuş olan Deutsche Orient-Gesellschaft'ın (Alman Doğu Derneği) kâtip vekili olarak kaleme aldığı bu mektupta Sarre Osman Hamdi'ye 10.000 Alman markı karşılığında almış oldukları tablosunun geldiğini haber vermektedir. Tablonun adı verilmese de "Paris'te bu kadar hayranlık uyandıran" bir tuval olarak nitelemesinden aynı sene Paris'te sergilenen ve bugün Berlin'de bulunan *Ab-ı Hayat Çeşmesi* olduğu anlaşılmaktadır.

Sarre'yi Osman Hamdi'ye yaklaştıran bir şey daha, çok yakın dostu Carl Humann'ın kızıyla evlenmiş olmasıdır. Friedrich Sarre ile Maria Humann-Sarre'nin (1875-1970) Osman Hamdi'yle samimiyetleri aileyi ziyaretlerinde Nazlı'nın defterinde bıraktıkları sözlerden de okunmaktadır. Osman Hamdi'nin Maria Sarre'nin bir portresini yaptığı rivayet edilmekle birlikte bu konuda herhangi kesin bir bilgi elde edilememiştir.

Kaynakça. (Sarre, 1896), (Sarre ve Herzfeld, 1911-1920), (Kröger ve Heiden, 2004: 33-45, 144-146), (Kröger, 2009).

SAYDA KAZILARI. *1887 ve 1888 yıllarında Lübnan'ın Sayda kentinde Müze-i Hümayun adına yapılmış olan ve çok sayıda lahit içeren bir nekropolün ortaya çıktığı arkeolojik kazılar.*

Müze-i Hümayun adına Osman Hamdi'nin 1887'de düzenlediği Sayda kazısı, hem kendinin hem de kurumunun kaderini değiştirecek kadar önemli bir olaydı. Müzenin başına geçtiği 1881 yılından beri adım adım Osmanlı arkeolojisinin uluslararası alanda tanınması için verdiği mücadele bu keşifle nihayet istenen düzeye gelecekti. 1882'de müzenin kataloğunun yayımlanması, 1883'te Nemrut Dağı seyahati ve yayını, 1884'te Asar-ı Atika Nizamnamesi'nden sonra müzenin ihtiyacı, görünürlüğünü sağlayacak derecede sansasyonel bir kazı ve bulgulardı. Bunu da 1887'deki Sayda kazısı sağlayacaktı.



Sayda ve Ayaa planları, Osman Hamdy Bey ve Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris, 1892, lev. I ve II. İstanbul

Olay, 1887 senesinin ilk aylarında Halaliye köyünde yaşayan Mehmed Şerif adında birinin Sayda'nın biraz dışında denize 1,5 km mesafedeki Ayaa isimli yerde inşaat taşı ararken 13 m derinliğinde bir kuyuya rastlayıp 2 Mart günü bu keşfini yerel idareye bildirmesiyle başlamıştı. 12 Mart günü söylenen yere yollanan vilayet mühendisi Bişara Efendi kuyuyu ve dibindeki gömü yerindeki lahitleri tespit etmiş, hazırladığı raporu da İstanbul'a yollamıştı. Durumdan haberdar olan Osman Hamdi, 20 Nisan günü İtalyan *Sumatra* gemisiyle İzmir'e geçmiş, orada Démosthène Baltazzi'yle buluşmuş, iki dost gemiyle yola çıkmışlar ve 30 Nisan günü Sayda'ya varmışlardı. Osman Hamdi hemen iple kuyuya inmiş, yerinde bir tespit yapmıştı: yedi odaya dağılmış on yedi adet lahdin dokuzunda renkli kabartmalar mevcuttu, Ertesi gün çalışmalar başlamış, en irisi 15 ton ağırlığındaki lahitleri çıkarmak için % 12 eğimli ve 15 m genişliğinde uzun bir tünel kazılarak raylar döşenmiş, ardından da lahitlerin hepsi, önce kapakları sonra gövdeleri olmak üzere, gün yüzüne çıkarılmıştı. Dışarıya çıkarılan lahitler, iki madeni tel arasında kayan ahşap arabalara yüklenerek yerleştirilmiş, kol kuvvetiyle bu iş için özel olarak Bişara Efendi tarafından tasarlanan büyük bir sala kadar kaydırılmıştı. Bütün bu ameliyat toplam 25 gün sürmüştü. Bu arada keşfedilen gömü odalarının yanında yeraltında ikinci bir gömü alanının varlığından şüphelenilmişti. 22 Mayıs günü yeni bir kuyu açılarak başlanan çalışmalar ancak bir hafta sonra neticelendi. 29 Mayıs günü siyah taştan mamul Mısır tipinde ve hâlâ içinde ceset mevcut olan bir lahit bulunmuştu. Lahdin üzerindeki hiyeroglif ve Fenike yazıları fotoğraflanarak bu konudaki en yetkin isim olan Ernest Renan'a yollanmıştı. Renan'ın 20 Haziran tarihinde telegrafla cevap verdiğinde söz konusu lahdin Eşmunazar'ın babası Sidon kralı Tabnit olduğu anlaşılmıştı. Tabnit'in lahdinin çıkarılması çalışmanın başlangıcından tam bir ay sonrasına, 1 Haziran 1887 gününe rastlamıştı. Keşiflerinin duyulmasını istedikleri anlaşılan Hamdi ile Baltazzi, 2 Haziran günü Fransız Akademisi'ni telegraf yoluyla son buldukları lahdin varlığından haberdar etmişlerdi.

Sayıları on yediye çıkan lahitlerin İstanbul'a nakli için Beyrut'tan özel olarak bir gemi yollanmıştı. *Asir* adını taşıyan bu gemi Surre-i Hümayun'u Şam getirmek için İstanbul'dan yollanmış, keşif haberi üzerine de Osman Hamdi'nin emrine verilmek üzere Sayda'ya yollanmıştı. 13 Haziran 1887 günü Sayda limanına giren *Asir*, üç gün boyunca kötü hava şartlarıyla mücadele ettikten sonra 16 Haziran günü yüklemeye

başlamıştı. Gemiye en son bindirilen, en ağır parça olan ve "İskender lahdi" adıyla bilinen lahitti. *Asir* önce Beyrut'a iki gün uğramış, orada vilayet konağında kalmış parçaları da yüklendikten sonra tekrar yola koyulmuş, Rodos'a gitmişti. Orada aldığı talimatla Taşoz adasının Limenas limanında bulunan bazı eski eserleri almak üzere Kuzeye doğru hareket etmiş, Güllük limanına da uğrayıp oradan da İstanbul'a nakledilmeyi bekleyen iki heykel yüklemişti.

Asir gemisiyle yola çıkan lahitler İstanbul'a varır varmaz müzeye taşınmış ve orada ahşap perdelerin arkasında muhafaza edilmişti. Lahitlerin kırık ve döküklerinin tamiri için ise Osman Hamdi'nin dostu ve Sanayi-i Nefise Mektebi heykeltraşlık muallimi Yervant Osgan seferber olmuştu. O sırada Osman Hamdi saray ve hükümetten bu lahitleri alabilecek yeni bir müze binasının inşasına başlamak için gereken izni almıştı. Mimar Alexandre Vallauri'ye yaptırılan binanın kaba inşaati 1889'da bitmiş idiyse de nihai olarak 13 Haziran 1891 günü "Luhud-ı Atika Müzesi", yani "Eski Lahitler Müzesi" adıyla açılmıştı. Arada 1888 yılında Sayda'da beş adet lahit daha bulunmuştu; Osman Hamdi tekrar aynı yolu yaparak bunların da getirilmesini sağlamıştı. Böylece toplam lahit sayısı yirmi ikiye çıkmıştı.

Sayda lahitlerinin arasında Ağlayan Kadınlar, Satrap, Likya, İskender adlarıyla bilinen ve Helenistik dönem literatürüne geçmiş birçok önemli eser bulunmakataydı. Bunların bir kısmı Mısır geleneğine bağlı antropoid türden — yani insan şekilli — diğerleri ise Helenistik geleneğe uygun olarak tapınak şeklinde yapılmışlardı. Antropoid lahitlerin en önemlisi şüphesiz Tabnit'inkiydi. Mısır'da başkası için üretilmiş ama sonra ticaret yollarıyla Sayda kralı Tabnit için kullanılmış olan bu lahdin üzerinde ilk kullanım amacına uygun hiyeroglif bir yazı yer almakta, ama buna ilaveten de son kullanımına uydurulmak için Tabnit'in adına Fenikece bir yazı eklenmişti. Bu lahdi ilginç kılan, diğerlerinin aksine mezar hırsızları tarafından açılmamış olması, dolayısıyla da Tabnit'in cesedinin hâlâ içinde yer almasıydı. Diğer bir ilginçlik ise Tabnit oğlu Eşmunazar'ın otuz sene kadar önce bulunmuş ve Fransa'ya götürülmüş olan lahdiyle olan bağlantısıydı. Bu sayededir ki Sayda krallarının uzun müddet meçhul kalmış şeceresi yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştır. Osman Hamdi açısından ilginç ve faydalı bir nokta, bu keşfin Fenike uzmanlığıyla tanınan Ernest Renan ile kendisi arasına bir bağ oluşturmuş olmasıydı. Daha üç sene evvel, 1884 Asar-ı Atika Nizamnamesi çıktığında bu Osmanlı girişimini yerden yere vuran Renan birden Osmanlı arkeologlarıyla ve Müze-i Hümayun'la işbirliğine girmek durumunda kalmıştı. Tabnit'in lahdinin yazılarını okuyarak giriştiği bu işbirliğinin pek tabii olarak Osman Hamdi'nin ve müzesinin hem görünürlük, hem meşruiyet kazanmasında önemli bir rol oynamıştır.

Gerçekten de unutmamak lazım ki bu kazı başladığında Osman Hamdi'nin ve Müze-i Hümayun'un dar çevreler dışında henüz pek adı duyulmamıştı. Bunun ilginç bir tezahürü de Sayda lahitlerinin keşfinin ilk safhasıyla ilgili Fransız arşivlerinde bulunan bazı yazışmalardır. Fransa'nın Beyrut konsolosu Petiteville'in 24 Mart 1887 tarihinde, yani keşfin yerel yöneticilere bildirilmesinden takriben yirmi gün sonra Dışişleri Bakanına yazdığı bir mektupta ilk tetkikleri yapmış olan mühendis Bişara Deb'den bahsederek kendisinin kazıya başlamış olduğunu, ama Fransa'nın destek ve yardımını istediğini aktarıyordu:

> Zira Türklerin arkeoloji konusundaki yetersizliklerinin farkında, ve onu biraz cesaretlendirecek olsak, antik çağın hazinelerinin kâfirlerin ellerine düşmesinden dolayı duyduğu pişmanlığın ifadesini duyacağız.

Hristiyan olan Deb'in gerçekten böyle düşünüp düşünmediğini anlamak zor olabilir; ne var ki bir arkeolojik kazı söz konusu olduğunda Osmanlılardan önce aklına Fransızların gelmesi bir bakıma anlaşılır bir tepkiydi, zira Müze-i Hümayun henüz gerçek mânâda kendi yetkinliğini ispat etmiş değildi. İstanbul'da oluşturulmaya çalışılan bir koleksiyon ve 1883'te Nemrut Dağı'na yapılmış olan bir seyahat değil yurtdışında,

Sayda nekropolünden lahitlerin kızaklı tünelden çıkarılışı. Ömer M. Koç koleksiyonu.

Sayda nekropolünden 11 numaralı lahdin kapağının çıkarılışı. Osman Hamdy Bey ve Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris, 1892, s. 24. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

Müze-i Hümayun kataloğunda Tabnit lahdi. Gustave Mendel, *Musées impériaux ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, İstanbul, 1912-1914, c. I, s. 210-211.

ülke çapında bile ciddi bir varlık işareti olarak alınacak kadar yaygın ve etkili bir performans olarak algılanamazdı. Bu durumda ortaya ilginç ve çarpıcı bir gerçek çıkmaktadır: Eğer 1887 kazısının Deb'in belki de ilk aklına geldiği gibi Fransızların eline geçmesinin önünde duran en önemli mani Müze-i Hümayun'a ya da Osman Hamdi'ye duyulan bir güven veya saygı değil, üç sene önce çıkmış olan Asar-ı Atika Nizamnamesi'nin getirdiği müeyyidelerin korkusuydu. Eğer bu nizamname olmayıp da 1874 nizamnamesinin öngördüğü gibi çok daha esnek bir sistem mevcut olsaydı, Deb'in raporu üzerine Fransız konsolosluğu harekete geçebilecek, kazı alanını sahibinden satın alabilecek, uzun vadede de çıkanların üçte birini temsilen müzeye bir pay bırakıldıktan sonra geri kalanı Louvre'un yolunu tutabilecekti. Oysa 1884 nizamnamesi yürürlükte olduğu müddetçe, eserlerin yurtdışına çıkması ancak kaçırılmaları hâlinde mümkün olacağından, bu kadar ortada ve cüsseli olan eserler konusunda böyle bir girişimin ihtimali iyice azalmış, meselenin tamamen müzeye terki tek çare hâline gelmişti.

Tabnit lahdi, Haziran 2010. İstanbul Arkeoloji Müzeleri.

Kısacası, 1887 Sayda kazısı birçok bakımdan Osmanlı arkeolojisinin ve müzeciliğinin en önemli dönüm noktası olarak ele alınmayı hak eden bir olaydır. Hem 1884 nizamnamesinin yürürlükte olmasının ilk defa ciddi bir etkisinin görüldüğü bir vaka olarak, aynı zamanda da Osmanlı arkeologlarının dünya çapında ilgi uyandıran buluntuları ortaya çıkarmayı başardıkları bir girişim olarak bir bakıma bir milat oluşturan bu kazı, kısa vadede hem Osman Hamdi'nin, hem müzesinin uluslararası bilim dünyasının gözünde meşruiyet ve görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Bu ilk etkinin hemen akabinde ise, lahitlerin en önemli yansıması, özellikle İskender Lahdi diye bilinen eserin istisnai güzellikte ve kalitede olmasının neticesinde müzenin Çinili Köşk'teki sığıntı durumundan kendi binasını hak edecek derecede önem kazanmasını sağlamış olmasıdır. 1891'de kapılarını açan ve artık dünya standartlarında bir müze görünümünü kazanan yeni Müze-i Hümayun'un ortaya çıkması doğrudan doğruya Sayda kazılarının sayesinde olmuştur. Eğer bu keşif olmasaydı, büyük bir ihtimalle Müze-i Hümayun daha uzun seneler bir taşra müzesi niteliğini koruyacak, Osmanlı arkeolojisi de o nispetle geri kalmış olacaktı.

Sayda kazısının en belirgin sonucu Müze-i Hümayun'un yepyeni bir kimliğe kavuşması, hatta artık "Luhud-ı Atika Müzesi", yani "Eski Lahitler Müzesi" adıyla anılacak kadar kabuk değiştirmesiydi. Buluşların arkeoloji camiasında tanınması ise ertesi sene, 1892'de, Paris'te Ernest Leroux tarafından basılan *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey* (*Sayda'da bir Kraliyet Nekropolü. Hamdi Bey Kazıları*) başlıklı eserdi. Osman Hamdi'nin Théodore Reinach ile birlikte, Ernest Chantre'ın da antropolojik katkılarıyla hazırladıkları bu eser büyük resim planşlarının yer aldığı ek cildiyle birlikte etkileyici bir görüntü arz eden, özellikle de İskender lahdinin renkli çizimleriyle göz dolduran bir tür yayıncılık abidesi hâlini almıştı.

Kaynakça. (Fransız Dışişleri Bakanlığı Arşivi (AMAE), B 58/2 Türkiye – Arkeolojik kazılar, 1880-1895, Vicomte de Petiteville'den Flourens'a, 24 mars 1887), (*Levant Herald and Eastern Express*, 19 Nisan 1887), (*Moniteur oriental*, 19 Nisan 1887), (*Moniteur oriental*, 25 Mayıs 1887), (*Journal des débats*, 25 Haziran 1887, s. 1), (*Times*, 21 Temmuz 1887; 8 Aralık 1887), (Sayce, 1887), (Sepulchral Chambers, 1887), (Sidon Antiquities, 1887: 201-212), (Hamdi, 1887a), (Hamdi, 1887b), (Reinach, 1891: 370-381, 415-417, 434-436, 483, 577, 656), (Hamdi ve Reinach, 1892), (Reinach, 1892), (Peters, 1892-1893: 550-555), (Muller, 1894), (Körte, 1895), (Cuinet, 1896: 74), (Cezar, 1995: 316-318).

SEDAD [ELDEM]. *1908-1988 yılları arasında yaşamış, Edhem Paşa'nın oğlu ve Osman Hamdi'nin kardeşi İsmail Galib Bey'in torunu; mimar ve mimarlık tarihçisi.*

Edhem Paşa'nın — ve dolayısıyla Osman Hamdi'nin — ailesindeki dikkat çekici sanat ve bilim insanı yoğunluğunun örneklerinden biri, Edhem Paşa'nın oğlu İsmail Galib'in kızı

Azize ile İsmail Hakkı'nın 1908'de İstanbul'da doğan oğulları Sedad'dır. Çiftin Galibe (1898-1981) ile Vedat'tan (1906-1983) sonra, Sadi'den (1910-1985) ise önce doğan çocuğu olan Sedad, henüz bir yaşındayken babasının konsolos tayin edildiği Marsilya'ya ailesiyle birlikte gitmiş, oradan 1914'te dönmüştür. 1916-1918'de babası Zürih'e tayin edilince Cenevre'de Cuchet Okulunda, 1918'de gene babasının başkonsolos tayin edildiği Münih'te Altes Realgymnasium'da okumuştur. 1924'te ailesiyle birlikte İstanbul'a dönen Sedad, 1928'e kadar Sanayi-i Nefise Mektebi'nde mimarlık okumuş, 1928-1930 yıllarında ise devlet bursuyla Fransa, İngiltere ve Almanya'yı kapsayan bir inceleme gezisi yaptıktan sonra İstanbul'a dönmüş, 1932'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders vermeye başlamıştır. 1978'deki emekliliğine kadar bu görevine devam eden Sedad Hakkı Eldem, bütün hayatı boyunca çok sayıda mimari projeyi gerçekleştirmiş, Osmanlı mimarisinin birçok eserini kapsayan rölöve ve incelemeler yayımlamış, Türk evinin tipolojisi üzerinde teorik çalışmalar yapmıştır. Başlıca eserleri arasında şunları saymak mümkündür: Budapeşte Sergisi Türk pavyonu (1931), Yalova Termal Oteli (1935), Ahmet Ağaoğlu evi (1937), Fethi Okyar köşkü (1937), İnhisarlar Umum Müdürlüğü binası (1937), New York Sergisi Türk pavyonu (1939), Raif Meto evi (1941), Safyurtlu köşkü (1942), İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi (1943), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (1943), Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi (1945), Taşlık Kahvesi (1948), İstanbul Hilton Oteli (1955), Rıza Derviş köşkü (1957), Uşaklıgil köşkü (1957), Salıpazarı ambarları (1958), Zeyrek Sosyal Sigortalar Külliyesi (1964), Hindistan Büyükelçiliği (1968), Akbank Genel Müdürlük binası (1971), İstanbul Adliye Sarayı (1971), Pakistan Büyükelçiliği (1974), Atatürk Kitaplığı (1975), Hollanda Büyükelçiliği (1977). Mimarlık ve mimarlık tarihiyle ilgili başlıca eserleri ise şunlardır: *Türk Evi Plan Tipleri* (1954), *Köşkler ve Kasırlar* (1968-1974), *Türk Bahçeleri* (1976), *Sa'dâbâd* (1977), *İstanbul Anıları* (1979), *Boğaziçi Anıları* (1979), *Topkapı Sarayı* (1982), *Türk Evi. Osmanlı Dönemi* (1984-1987).

Ailenin diğer fertleri ve özellikle annesi Azize gibi 1934'te Eldem soyadını alan Sedad, daha önce soyadı olarak kullandığı babasının adı olan Hakkı'yı da tutarak Sedad Hakkı Eldem olarak tanınmıştır. 1941 yılında Fahire Baraz (1913-1980) ile evlenmiş, 7 Eylül 1988 günü ise vefat ederek Zincirlikuyu mezarlığında defnedilmiştir.

Kaynakça. (Eldem SHE, 1983), (Bozdoğan, Özken ve Yenal, 1987), (Eldem E, 1999b), (Eldem E, 1999c), (Eldem E, 2005), (Eldem E, 2008b).

SEYF-İ KATI. *Keskin kılıç; Osman Hamdi'nin 1908'de yaptığı ve bugün genellikle* Silah Taciri *adıyla bilinen tuvalin Türkçede kullanılan ilk adı.* **» İSLAMÎ ESERLER**

SHEPARD, ELLIOTT F. *1833-1893 yılları arasında yaşamış, dindar ve eksantrik olarak bilinen Amerikalı milyoner.* **» KAYIP TABLOLAR**

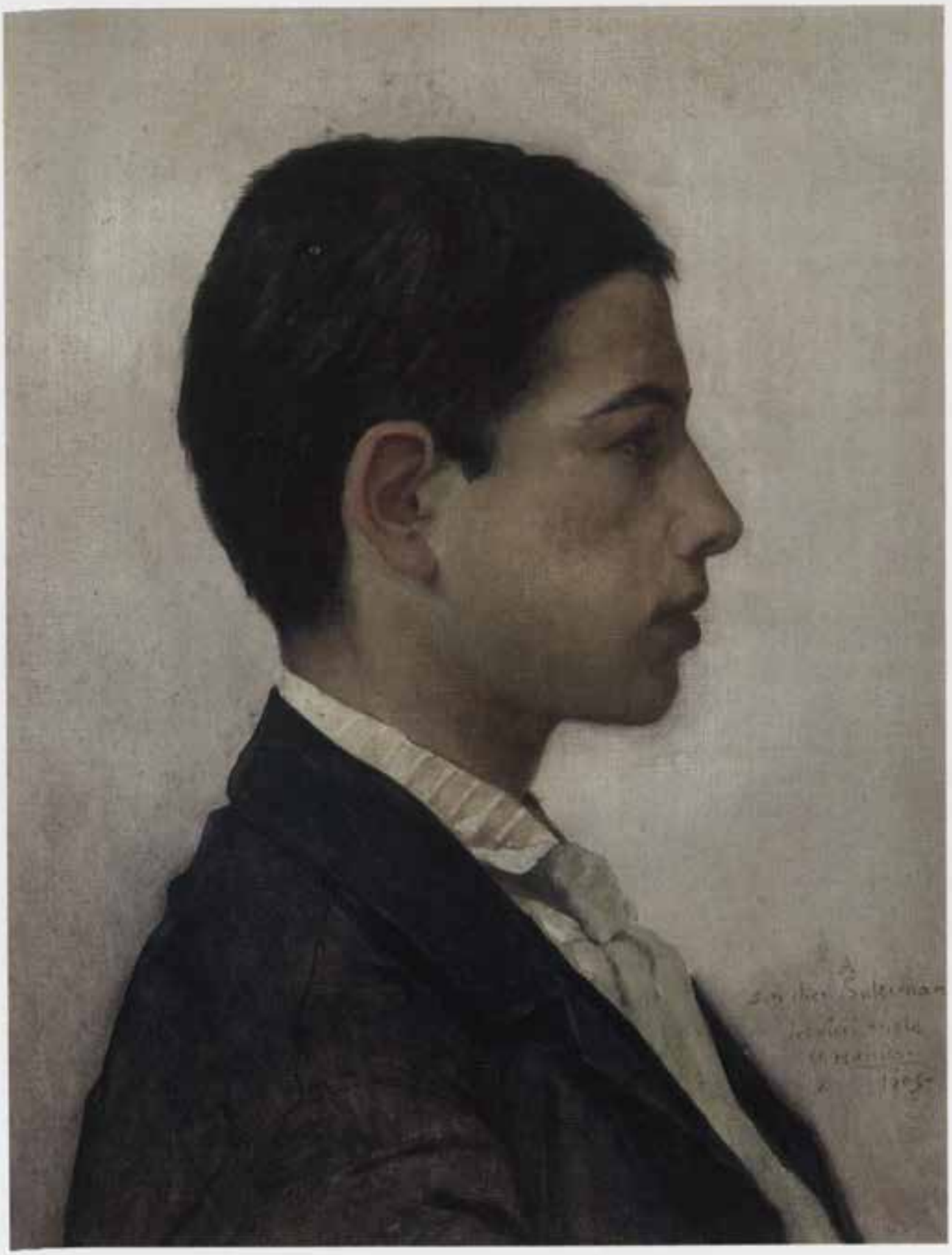
Soldan sağa: Vedad, Sedad ve Sadi kardeşler, Zürih, 1918. Ceyda Eldem koleksiyonu.

Sanayi-i Nefise Mektebi atölyesinde nü çalışması, yakl. 1928. Cam negatif. Ceyda Eldem koleksiyonu. Sedad Hakkı [Eldem] ilk sıranın en sağında, kameraya en yakın olandır.

SİLAH TACİRİ. *Osman Hamdi'nin 1908'de yaptığı bir tabloya genellikle verilen Türkçe ad.*
» İSLAMÎ ESERLER

SÜLEYMAN [ELDEM]. *1890-1936 yılları arasında yaşamış olan, Edhem Paşa'nın en küçük oğlu, Osman Hamdi'nin kardeşi Halil Edhem'in oğlu.*

Osman Hamdi, *Süleyman Portresi*, 1905. Tuval üzerine yağlıboya, 41 x 30 cm. Demsa, Demet Sabancı koleksiyonu.



Edhem Paşa'nın en küçük oğlu Halil Nesib — sonradan Halil Edhem ve Halil Edhem Eldem isimlerini alacak olan kişi — ile karısı Sadiye'nin en büyük çocukları Süleyman, 1890 yılında doğmuştur. Tıp eğitimi görmüş ve tıp doktoru olarak çalışmış olan Süleyman [Eldem] genç yaşta ve babasından iki sene önce 1936 yılında vefat etmiştir.

Osman Hamdi 1905 yılında yeğeni Süleyman'ın portresini yapmış, "Sevgili Süleyman'ına/İhtiyar O. Hamdy amca" diye ithaf etmiştir.

ŞAMDAN. *Mum koymaya yarayan, genellikle madeni ve ayaklı olan mobilya.*
» İSLAMÎ ESERLER

ŞAPKA. *Batıda kullanılan ve genellikle siperli başlık.* » FES

ŞEHZADE TÜRBESİNDE [DERVİŞ]. *Osman Hamdi'nin 1903 ve 1908 yıllarında iki versiyonunu yapmış olduğu tablonun yanlış olmasına rağmen en çok kullanılan adı.*
» ÇOCUKLAR TÜRBESİNDE DERVİŞ

ŞERİFE FATMA. *1903 yılında vefat etmiş, Edhem Paşa'nın karısı; Osman Hamdi'nin annesi.*

Edhem Paşa'nın karısı ve Osman Hamdi'nin annesi Şerife Fatma ile ilgili bildiklerimiz sınırlı olmakla beraber, çoğu Osmanlı kadını hakkında bilinenlere nispetle fazladır. Havva Koç tarafından bulunan Edhem Paşa'nın önemli tarihleri kaydettiği pusulada yer alan ibarelerden biri evliliğini ilgilendirmektedir: "Sene bin iki yüz elli altı mah-ı Zilkadetü'ş-şerifin yirmi sekizinci günü tezevvüc eyledim", yani 21 Ocak 1841 günü evlendim. O tarihte Edhem tahmini olarak 23 yaşlarındaydı; nüfus kayıtlarında ise karısı 1243, yani 1827 doğumlu gözüktüğüne göre evlendiğinde henüz 13-14 yaşındaydı. Edhem Paşa'nın düştüğü notta bir bilgi daha bulunuyordu: "Ayasofya mahallesinde kâin hanemizde"...

Edhem, Sakızlı bir Rum çocuğu olarak dünyaya gelmiş, esaret ve kölelik yoluyla yeni bir kimlik edinmişti; bu anlamda herhangi bir kök ya da ailevi bağa sahip değildi. Ancak karısı yerleşik olduğu anlaşılan bir aileye mensuptu. Babası Yağlıkçı Hacı Mustafa Efendi, yağlık adı verilen ince mendillerin ticaretini yapan bir kişiydi; hatta kimine göre Yağlıkçılar Kethüdası olarak bu esnafın içinde itibarlı bir mevkie sahipti. 1830'da öldüğü belirtilen Hacı Mustafa Efendi'nin karısı ve Şerife Fatma'nın annesiyle ilgili

ise İlhan adını taşıdığından başka bir bilgi mevcut değildir. Hacı Mustafa'nın hâli vakti yerinde İstanbullu bir tüccar olduğu anlaşılmakla beraber, kızının evliliğinde çoktan ölmüş olduğundan Edhem'in ne şekilde bu aileye damat olduğunu anlamak çok da kolay değildir. Hacı Mustafa'nın babası Hacı Murtaza'nın gerek anne, gerek baba tarafından üç nesil öncesinin biliniyor olması ailenin yerleşik karakterini teyit eden bilgiler arasındadır. Şerife Fatma'nın Şerife Ayşe ve İsmet adında iki kardeşi bulunmaktaydı. Osman Hamdi'nin yakınlık duyduğu kuzenleri Tevfik ile Orhan alienin bu dallarına mensupturlar.

Maalesef Şerife Fatma'nın şahsı hakkındaki bilgilerimiz hiç denecek kadar azdır. Oğlunun ona, veya onun oğluna yazmış olduğu herhangi bir mektup bulamadıysak da, Osman Hamdi babasına yazdığı mektuplarda annesini zikretmekte, bazen de ona yazdığını ya da kendisinden mektup aldığını söylemektedir. Zaten çok daha geç tarihli bir senedin üzerinde yer alan gayet düzgün imzasından Şerife Fatma'nın okur yazar olduğunu teyit etmek de mümkündür. Mayıs 1868'de Osman Hamdi'nin Paris'te borçlarının tehlikeli bir hal aldığı bir sırada annesinin mücevherlerini satıp parasını oğluna yollamayı düşündüğünü de Osman Hamdi'nin mektuplarından birinden öğrenmekteyiz.

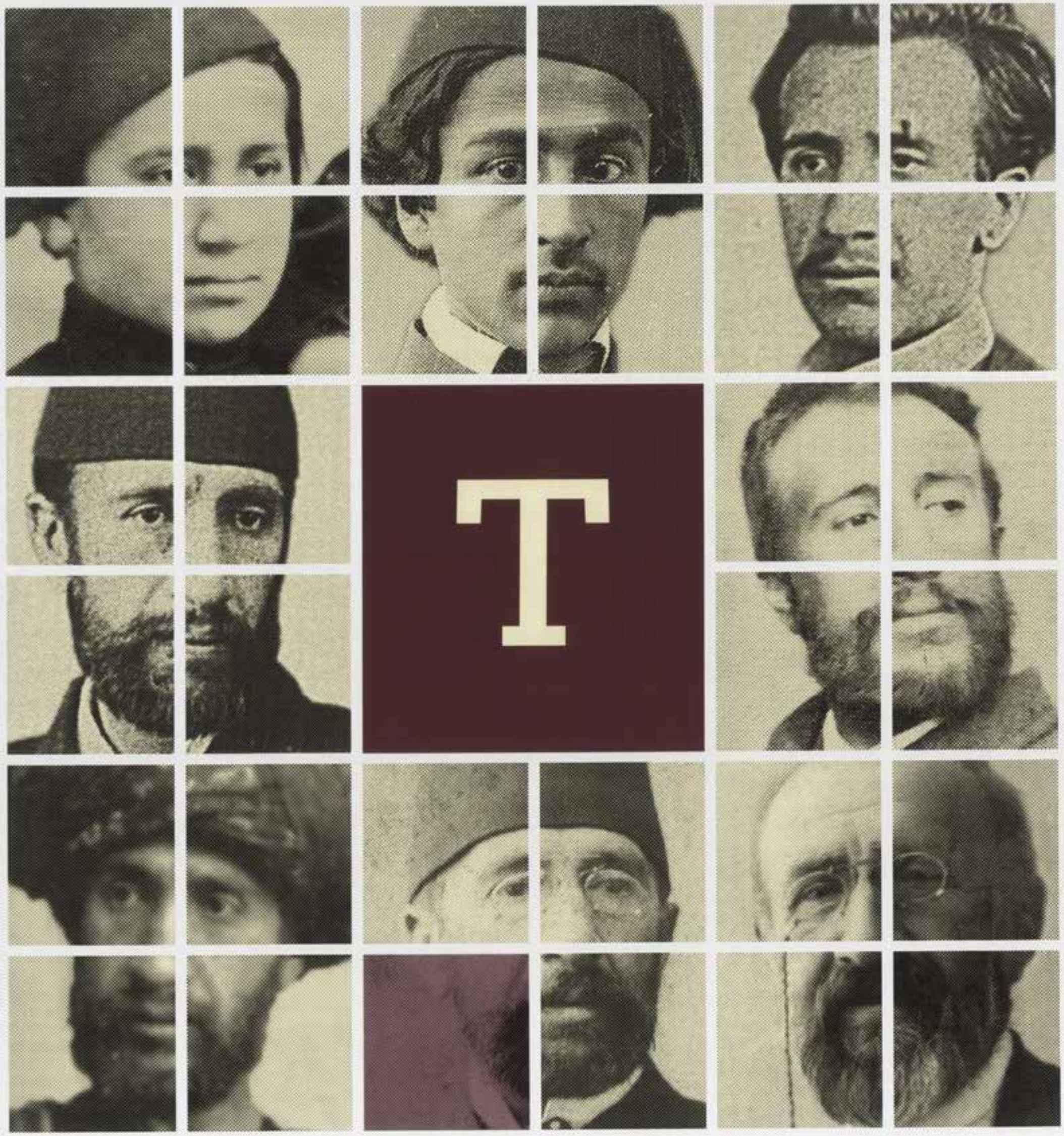
Şerife Fatma'nın elimizdeki tek fotoğrafı onu muhtemelen kendi konağında kürk yakalı bir kaftan ve başında yemeniyle göstermektedir. Kocasının 1893'teki ölümünden sonra 1895'te Osman Hamdi'yle birlikte imzalamış olduğu bir borç senedinden tamamen inzivaya çekilmediğini tahmin etmek mümkünse de — dünürü Germaine Palyart'dan farklı olarak — hiçbir kaynakta kendisinden bahsedilmemesi hayatı boyunca kocasının gölgesinde, pek ortaya çıkmadan yaşamış olduğunu düşündürmektedir. Bu arada Edhem Paşa'nın bildiğimiz kadarıyla kendisiyle olan evliliğinden başka herhangi bir evlilik yapmamış olduğuna dikkat çekmek gerekir.

Fatma Şerife kocasında on yıl sonra, 13 Ramazan 1321, yani 3 Aralık 1903 günü vefat etmiş, Edhem Paşa'nın Üsküdar'da Mihrimah Sultan Camii yanındaki türbesine defnedilmiştir.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Paris mektupları). (Koç, 1993).

Şerife Fatma, yakl. 1890. Yazarın koleksiyonu.

Osman Hamdi ile annesi Fatma Şerife'nin 220 liralık senedinde Fatma Şerife'nin imza ve mührü, 8 Ocak 1895. Osmanlı Bankası Arşivi, XKHY00200537.



TABLO ADLARI. *Bir ressamın tuvallerine verdiği, vermediyse sergi düzenleyicileri tarafından ya da sonradan sanat tarihçileri tarafından verilen isimler.*

Osman Hamdi'nin tablolarının adları meselesi son derecede karmaşık ve bazen de çözümü olmayan bir hâl alabilmektedir. Gerçi bugüne kadar bu konuda pek bir rahatsızlık hissedilmediği ve tarihçilerin pek düşünmeden ve sorgulamadan kullanılagelen isimleri tekrarlamış — ya da bazen değiştirmiş — oldukları gözlemleniyorsa da bu durumun bu şekilde devam etmesinde birçok sakınca olduğunu kabul etmek gerekir. Özellikle Osman Hamdi'nin bazı tuvallerinde mâna ve mesaj arandığında söz konusu tuvallerin en azından isimlerinin mümkün olduğunca doğru bilinmesinde fayda vardır.

Oysa sorun şudur ki doğrudan doğruya Osman Hamdi'nin vermiş olduğu herhangi bir tablonun ismini belgelemek mümkün değildir. Bu konuda en yakın alternatif, sergilenen tablolarının sergi kataloglarında sunuldukları isimlerdir. Bunların büyük bir ihtimalle sanatçı tarafından düzenleyicilere verilmiş olduğu düşünülebilirse de, bu konuda kesin konuşmak tehlikeli olabilir. Örnek vermek gerekirse, 1905 tarihli *Okuyan Genç Emir*'in Paris Salonunda sergilendiğinde *İncil Okuyan Genç Mümin* (*Jeune croyant lisant la Bible*) adıyla tanıtılmasının Osman Hamdi'den kaynaklanmış olması imkânsız olduğuna göre, düzenleyicilerin ya da katalog editörünün bir hatası olduğunu anlamak gerekir. Ancak gene de şu an yaşanan karmaşaya biraz düzen vermek için sistemli bir şekilde mümkün olduğunca geriye dönerek her tablonun almış olduğu değişik isimlerinin tespitiyle başlayıp ondan sonra en muhtemel olanlarını araştırmak gerekmektedir.

Genel olarak güvenilirlik sıralaması yapmak gerekirse ilk sırada sergi katalogları, ikinci sırada Osman Hamdi'nin hayatında ya da ölümünden hemen sonra yayımlanmış kaynaklar, dönem tanıklarının tespitleri ve en son olarak da günümüz sanat tarihçilerinin ve diğer uzmanların taktıkları isimleri saymak gerekir. Bundan anlaşılacağı üzere, Osman Hamdi'nin sergilenmemiş veya hayatında yayımlanmamış tabloları konusunda tahmin yürütmek ya da tabloda bariz olarak görüneni tarif eden bir isim teklif etmekten başka pek bir çözüm bulunmamaktadır.

Bazı tuvallerde görülen isim farklılıklarını fazla da abartmadan hoş görmek gerekir. Örnek vermek gerekirse, 1867'deki Paris Sergisinde teşhir ettiği ve bugün *Pusuda Zeybek* adıyla bilinen tuval o tarihte çıkmış ikisi de resmî olan kataloğların birinde *Zeibek faisant le guet* (*Nöbet Tutan Zeybek*) olarak, diğerinde ise *Zeibek à l'affût* (*Pusuda Zeybek*) olarak geçmesi her ne kadar hafif bir mâna farklılığı getirebiliyorsa da — birincisi daha çok savunmada, ikincisi daha çok saldırgan görünmektedir — çok da önemsenmemelidir. Daha önemli olanlar, gerçekten maddi bir hata içeren ya da isminin içeriğini etkilediği durumlardır. Bu gibi durumlara tekabül eden birkaç örnek hemen akla gelmektedir. 1903 ve 1909 yıllarında sırasıyla Paris ve Londra'da sergilenmiş olan ve küçük lahitlerin bulunduğu bir türbenin kapısında beliren bir kişiyi tasvir eden kompozisyon, 1903'te Paris'te Fransızca *Derviche au turbey des enfants*, İngilizce ise *Dervish at the children's tombs* adlarıyla, yani *Çocuklar Türbesinde Derviş* olarak tanıtılmıştır; 1909'da Londra'da ise *Le tombeau des enfants* (*Çocuklar Türbesi*) adıyla kamuya sunulmuştu. Oysa bu tuvalin bugün kullanılagelen ismi *Şehzade(ler) Türbesinde Derviş* ya da sadece *Şehzade(ler) Türbesi* olarak değişmiştir. Bu bir hata olmakla beraber, nasıl oluştuğu kolaylıkla anlaşılabilen türden bir hatadır. Osman Hamdi'nin tabloda kullanmış olduğu dekor, Şehzade Camii haziresinde bulunan Bosnalı Damad İbrahim Paşa'nın (yakl. 1550-1601) türbesinin içi ve özellikle burada yer alan paşanın iki çocuğunun sandukalarıdır. Dolayısıyla iki sandukanın şehzade olmadığı ve türbenin herhangi bir şehzadeyle alakası olmadığı halde tabloya "şehzade türbesi" adının yakıştırılması sadece söz konusu türbenin Kanuni Sultan Süleyman'ın iki oğlunun türbelerinin bulunduğu Şehzade Camii haziresinde bulunuyor olmasından kaynaklanmıştır. Ancak bunun daha vahim bir boyutu, bu ismin tekrar değiştirilebilmiş olmasıdır. Wendy Shaw bu tabloyu yorumladığında bu kompozisyonu Osman Hamdi'nin Müze-i Hümayun müdürü olarak kendi konumunun bir metaforu olarak sunmuştur. Ancak bunu yaparken de bu tablonun adının *Türbedar* olduğunu varsaymış, dolayısıyla da türbedar/türbe ve müze müdürü/müze arasında bir paralellik kurmuştur. Oysa bu tablonun adının *Türbedar* olarak geçtiği tek kaynak olan *A History of Turkish Painting*, bunu herhangi bir bilgi veya belgeye dayanarak değil, sadece görüntüden tahmin yürüterek ortaya koymuştur. Kısacası isimde yapılan bir değişiklik tablonun algılanmasını ve yorumlanmasını etkileyecek kadar önem kazanabilmektedir.

Benzer bir durum, birbirinin çok benzeri olan ve biri 1890 tarihli, diğeriyse tarihsiz ama buna yakın olduğu anlaşılan *Bursa'da Yeşil Cami'de* ile *Cami Önünde Konuşan Hocalar* tablolarıdır. Aslında bu tablonun ikisi de sergilenmediğinden — gerçi *Bursa'da Yeşil Cami'de*'nin 1891'de *Kuran'dan Okuma* (*Vorlesung aus dem Koran*) adıyla sergilenmiş olması muhtemeldir — kesin bir isim teklif etmek mümkün değildir. Bu konudaki ilk kesin isimlendirme Adolphe Thalasso tarafından *L'art ottoman*'da (1911) yapılmaktadır: Yeşil Cami'deki sahne, *À la Mosquée Verte de Brousse* (*Bursa'nın Yeşil Cami'inde*) olarak adlandırılmıştır. Oysa Türk kaynaklarında bu tablolar tanımlanırken genellikle vurgu hocaların ve yaptıklarının üzerinde yoğunlaşmaktadır: *Konuşan Hocalar* ya da *Tartışan Hocalar* ifadesi üzerine kurulan bu isimlere mukabil 1890 tarihli tablonun bugünkü sahibi olan Najd Koleksiyonu da *Koranic Instruction*, yani *Kuran Eğitimi* adını kullanmaktadır. Kısacası bu tablolar için belgelenmiş herhangi bir isim mevcut olmadığından her türlü yoruma açık oldukları, dolayısıyla da seçilen isimlerin tablo hakkında bir şeyler söylemekten çok isimlendirenlerin hakkında bilgi verdiklerini söylemek mümkündür. Özellikle "konuşan" ve "tartışan" hocalar imajı, Osman Hamdi'de geleneksel ve "yobaz" bir İslam görmek

istemeyip akılcı ve sorgulayıcı bir tutumun varlığına işaret etmek isteyenler için özellikle yararlı bir hâl alabilmektedir.

Örnekler çoğaltılabilir: 1908'de sergilendiğinde *Le tranchant du cimeterre* (*Kılıcın Keskin Ucu*) adını taşıyan ve *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde yayımlandığında *Seyf-i Katı* (*Keskin Kılıç*) olarak tercüme edilen tuvalin bugün *Silah Taciri* adıyla bilinmesi çok vahim bir yanlış olmayabilir, ama gene de ilk verilmek istenen vurgunun bambaşka bir yere kaymasına neden olabilmektedir. *Kaplumbağa Terbiyecisi* diye bilinen tabloların aslında *Kaplumbağalı Adam* diye adlandırılmış olması da ciddi bir hata değilse de, bu isim yüzünden tuvaldeki sahneyi Osmanlı geçmişindeki bir gerçeğe bağlama konusundaki ısrarlı çabaların kısmen bu hatadan kaynaklandığını da düşünmek mümkündür.

Adlandırma hataları ve anlam kaymaları konusundaki en ilginç ve çarpıcı örnek şüphesiz *Mihrap* adıyla zikredilip duran tablodur. 1901 tarihli bu tablonun ismiyle ilgili en önemli bulgu, nasıl uydurulmuş olduğu konusunda Mustafa Cezar'ın verdiği gayet ayrıntılı bilgidir:

> Zamanına göre hayli cesurca bir sembolizasyon yolu seçilerek işlenişin yanıbaşında sanatçının dini konulardaki toleranslı zihniyetini de açığa vuran bu esere, Hamdi Bey'in ne ad taktığını tespit edemedik. Sadece, torunlarından Cemal Bark vasıtasiyle, resme modellik edenin bir Ermeni hizmetçinin genç kızı olduğunu öğrenebildik.
>
> İnsanlığın en güçlü ve ortak duygusunu, öte yandan erkekler açısından, kadının bu duygular merkezindeki yerini ulvilikler âlemi içinde açıklamaya çalışan bu tabloyu, biz "Mihrab" diye adlandırdık. Bu isimde karar kılarken, mecazi anlamda mihrabın "sevgilinin kaşları" ve "ümit bağlanan yer" anlamına gelişini de hesaba kattık; ama, okuyucularımız belki buna bizimkinden daha da uygun bir ad bulabileceklerdir.

Mustafa Cezar'ın bu anlattıkları birkaç açıdan ilginçtir. Her şeyden önce bir tuvale bir sanat tarihçisi tarafından bir adın nasıl yakıştırılabileceğinin çok net bir örneğini oluşturmaktadır. Fakat bunun da ötesinde bu ismi takmış olmanın getirdiği çağrışımların nasıl ister istemez yoruma karışmaya başladığını görmek de mümkündür. *Mihrap* dendiği anda divan şiirindeki benzetmelerden dem vurarak mecazi anlamlar zikredildiği anda, tabloda bir aşk ve sevgi mesajı, sanatçı ile resmedilen kadın arasında duygusal bir bağ gibi mâna katmanları ortaya çıkmaktadır. Oysa bu örneği özellikle ilginç kılan, kullanmaya alıştığımız adının nasıl uydurulduğunun yanında asıl adının da gayet kesin bir şekilde bilinebiliyor olmasıdır. Zira Cezar'ın tespit edemediğini söylediği ad, bu tuvalin 1903'te Londra'daki Kraliyet Akademisi Sergisinde teşhir edildiğinde katalogda kullanılan isimdir: Fransızca *Genèse*, yani *Tekvin* ya da *Yaradılış*. İşte burada ilk defa Osman Hamdi'nin seçtiği bir isimle karşı karşıya olduğumuz kesin gibidir. *Kılıcın Keskin Ucu*, *Okuyan Genç Emir*, *Çocuklar Türbesinde Derviş*, *Kaplumbağalı Adam*... gibi isimler tasvir edilen sahneyle o kadar yakından ilişkilidir ki bunların ressam değil de sergi komiserleri tarafından verilmiş olması düşünülebilir. Ancak *Yaradılış* gibi bir isim ile tuvalde temsil edilen sahne arasındaki ilişki hiç de bariz olmadığından, bu kadar özel bir ismin ancak ressam tarafından verilmiş olabileceğine pek şüphe yoktur. İsmin bağlamına gelince, daha önce de iddia edildiği gibi resmedilen kadının hamile olduğu kesinleşmekte, fakat ona mukabil bunun kimine göre karısı, kimine göre evin Ermeni hizmetçisi olduğu iddiaları iyice mânasızlaşmaktadır. Zira 1901'de yaptığı bir tablosunda Osman Hamdi genç bir kadını hamile olarak resmediyorsa, bunun 1 Mayıs 1902 günü doğum yapacak olan kızı Leyla olması diğer bütün ihtimalleri geride bırakmaktadır.

Bütün bunlardan Osman Hamdi'nin tablolarının isimlerinin mümkün mertebe ilk halleriyle tespitinin bu eserlerin düzgün bir şekilde yorumlanması ve bağlamlandırılması için gerekli bir adımdır. Burada örneklerini verdiğimiz bu isim farklılıkları tabloların kendilerine ayrılan maddelerde ele alındığından bu konuyu burada daha fazla uzatmaya gerek yoktur. Zaten şuna da herhalde şimdiden hazırlıklı olmak gerekir ki, tabloların asıl isimlerini tespit edip ortaya koymak konusunda sarfettiğimiz gayretin büyük bir kısmı boşa gidecektir. Burada bunlar yazıldı diye *Silah Taciri*'nin *Keskin Kılıç*'a rücu edeceğini, *Kaplumbağalı Adam*'ın *Kaplumbağa Terbiyecisi*'ni yerinden edeceğini, ya da *Mihrab*'ın yerine artık *Yaradılış*'tan bahsedileceğini düşünmek saflık ve Türkiye'yi tanımamak olacaktır: "Artık *Mihrab*'a *Mihrab* denmeyecek" türünden bir süreç çok daha muhtemel gözükmektedir... Zaten aslında galat-ı meşhur ilkesini hatırlayarak yıllardır yerleşmiş bazı isimleri yanlış olsalar bile değiştirmeye kalkışmak belki de yanlış bile olabilir. Ancak bu çalışmada akıntıya kürek çekmek gibi de olsa ısrarla bütün tabloları "gerçek" isimleriyle zikretmeye özel bir çaba sarfederek, belki en azından mânayı etkileyen durumlardaki yanlışların yavaş yavaş farkına varılmasını sağlayabileceğimizi ümid ediyoruz.

Kaynakça. (Baschet, 1903: 139), (Letalle, 1903: 9), (Salon, 1905: 75), (Baschet, 1905: 908), (Amateur: 1905: 453), (Burlington House, 1909: 56), (Passing Events, 1909: 192), (Times, 4 Mayıs 1909); (Garnett, 1915: 256), (Cezar, 1971: 324, 509), (Royal Academy, 1973-1982: 240), (Renda, 1988: 104), (Demirsar, 1989: 169-177), (Cezar, 1995: 751); (Shaw, 1999b: 427, 432), (Eldem E, 2004b: 44), (Duben, 2007: 29), (Zihnioğlu, 2007: 118).

TABNİT. *Yaklaşık MÖ 550 yıllarında hüküm sürmüş Sayda kralı.* » **SAYDA KAZILARI**

TESPİH ÇEKEN MÜMİN. *Osman Hamdi'nin genellikle Rüstem Paşa Camii Önünde uydurma adıyla bilinen bir tablosu.*

1905 Paris Salonunda *Croyant disant son chapelet*, yani *Tespih Çeken Mümin* adıyla teşhir edilen bu tablo, Rüstem Paşa Camii'nin

Osman Hamdi, *Tespih Çeken Mümin*, 1905. Tuval üzerine yağlıboya, 210 x 120 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Osman Hamdi,
Tespih Çeken Mümin, Şubat 1905.
Tuval üzerine yağlıboya,
92 x 48 cm. Özel koleksiyon.
İthaf: "*À mon frère Halil*"
(Kardeşim Halil'e).

Doğu tarafındaki küçük kapının önünde sarı bir cübbe giymiş, elinde uzun bir tespihle duran sakallı bir kişiyi temsil etmektedir. Bu dönemin tablolarında sıkça rastlandığı gibi Osman Hamdi model olarak kendini kullanmıştır. Bu amaçla çektirmiş olduğu fotoğraflar bugün mevcuttur.

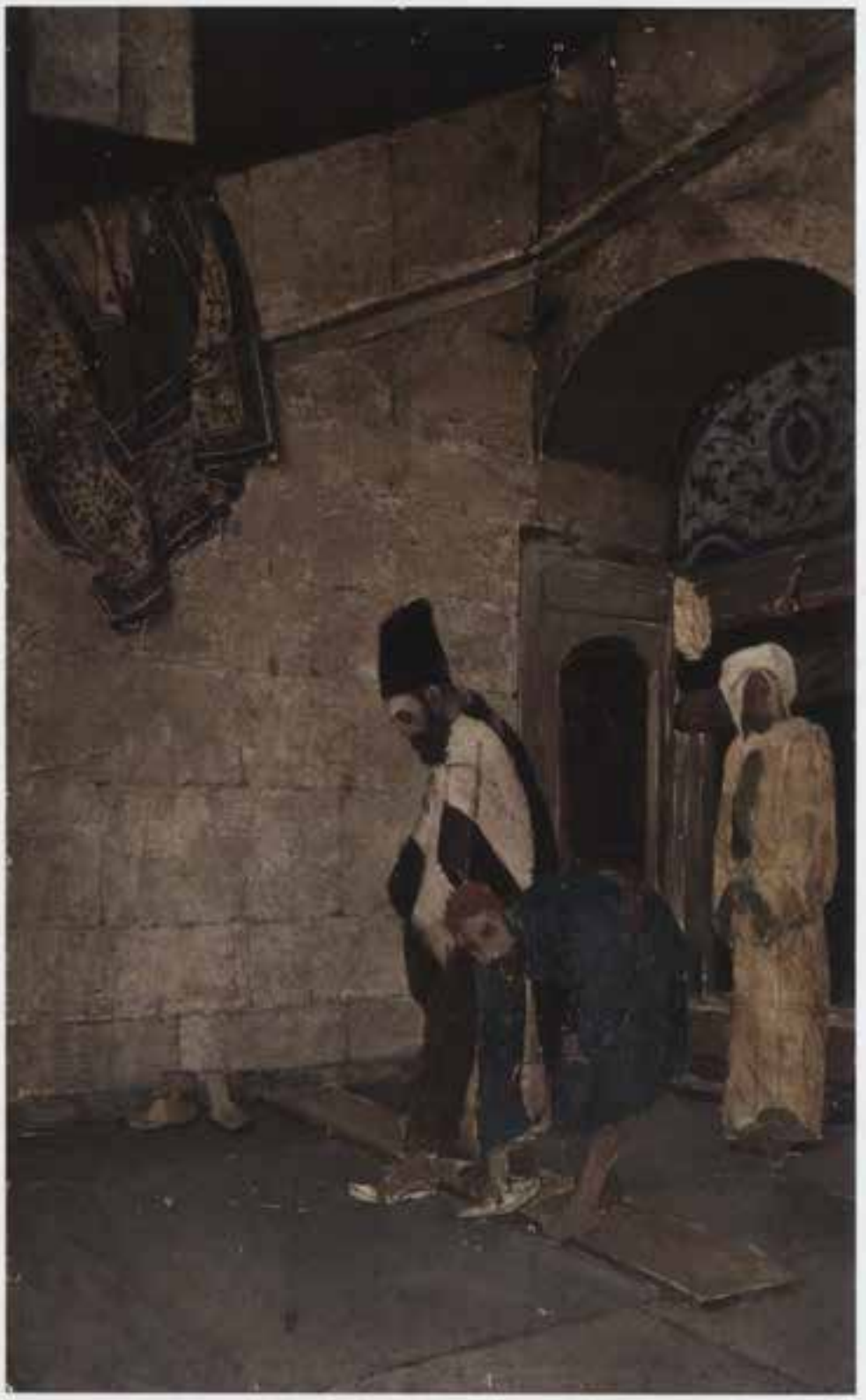
Birçok tablosunda olduğu gibi Osman Hamdi bu tuvalinin de iki versiyonunu yapmıştır. İstisnai olan, her ikisinin de aynı sene, yani 1905'te yapılmış olmasıdır. İki tablonun 210 x 120 cm boyundaki en büyüğü, Paris'te sergilenmiş olanıdır. Çok daha küçük olan diğeri ise (92 x 48 cm) kardeşi Halil Edhem'e ithaf edilmiştir.

Tespih Çeken Mümin tablosu, Osman Hamdi'nin 1902-1909 arasında yapmış olduğu tuvallerle aynı yapıyı sergilemektedir. Doğululuğu İslami özelliklerinden okunan bir mekân, bunu perçinleyen çini pano gibi dekoratif unsurlar, ortada gene İslami bir görüntü arz eden merkezi bir figür ve terlik veya tespih gibi aynı bağlamı çağrıştıran objeler. Osman Hamdi'nin ertesi sene yaptığı *Kaplumbağalı Adam* isimli tuvalinin bir fotoğrafını yolladığı İngiliz ressam Edward Poynter'ın bu görüntüyle 1905'te Paris'te gördüğü *Tespih Çeken Mümin*'i karıştırması bu açıdan gayet manidardı: Bu iki tuval birbirinden çok farklı olsalar bile, aslında aynı "gramer" üzerine kurulmuş olduklarından birbirlerini ciddi olarak çağrıştırıyorlardı.

Osman Hamdi'nin aynı mekânı resmeden bitmemiş bir tablosu, aynı tema üzerinde bir tür varyasyon niyeti gibi algılanabilir. Aynı kapının dışında, camiden çıktıkları anlaşılan üç kişini öndeki ikisi ayakkabılarını giymiş ve giymekte, ayrılmak üzereler; gerideki üçüncü kişi ise 1905 tablosundaki adam gibi sarı cübbeye sarılı bir şekilde ayakta durmaktadır.

Kaynakça. (Salon, 1905: 75), (Baschet, 1905: n° 908), (Cezar, 1971: 367), (Demirsar, 1989: 141-146), (Cezar, 1995: 389, 724).

Osman Hamdi'nin bu tuvaline model oluşturan pozu.
İstanbul Arkeoloji Müzeleri kütüphanesi.



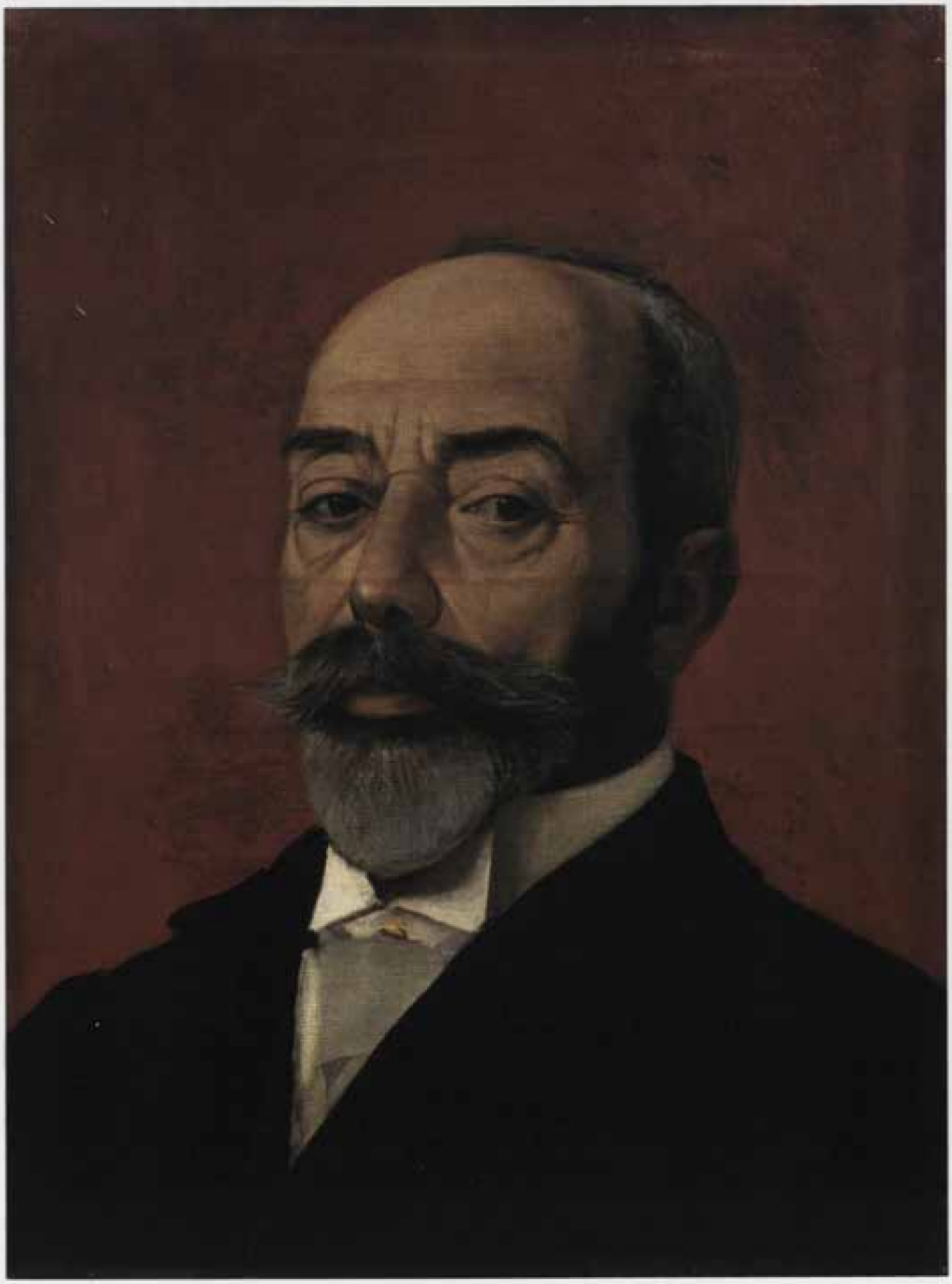
Osman Hamdi, *Camiden Çıkanlar*, bitmemiş tuval. Özel koleksiyon.

TEVFİK. *1842-1910 yılları arasında yaşamış Osman Hamdi'nin anne tarafından kuzeni.*

Osman Hamdi'nin hayatı boyunca çok yakın ilişkide bulunduğu Tevfik, ya da tam adıyla Ahmed Tevfik, dayısı İsmet'in oğluydu. Kendisi gibi 1842 yılında doğmuş ve kendisinden birkaç sene sonra, 1864'te o da Paris'e okumaya yollanmıştı. Paris'e geldiğinde Osman Hamdi onunla meşgul olmuş, dönemin meşhur yatılı hazırlık okullarından Carré de Mailly'nin okuluna kaydettirmişti. Nihayet sıra onun da ağabeylik taslamasına gelmişti: İlk Paris'e geldiğinde gördüğü çocuksu muameleyi başkasına uygulamak belli ki hoşuna gitmişti.

Paris yıllarında Osman Hamdi ile Tevfik arasında bazı çekişmeler olmakla birlikte — Hamdi, babası Edhem Paşa'nın

Tevfik'e gösterdiği ilgiyi bazen kıskanabiliyordu — iki kuzen arasında sağlam bir dostluğun oluştuğu göze çarpmaktadır. Bu dostluk ilerleyen yıllarda da, her ikisi İstanbul'a döndükten sonra devam edecekti. Edwin Pears anılarında iki kuzenle birlikte İznik'e nasıl seyahat ettiğini anlatmaktadır.



Osman Hamdi, *Tevfik Portresi*, 1904. Tuval üzerine yağlıboya, 45 x 31 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu.

Tevfik'i Osman Hamdi'ye benzeten bir şey daha, onun da 1870'lerin başında Marie Dumas adındaki Fransız bir kadınla evlenmiş olmasıydı. Çiftin üç çocuğu olmuştur: 23 Kasım 1871 günü doğan Tevfika, çocuk yaşta ölen Saniye (1873-1883) ve 1880 civarında doğmuş olan İsmet [Karadoğan]. Garip bir şekilde Tevfik neredeyse Osman Hamdi'yle aynı zamanda vefat etmiştir: Ölümü Mart 1910 ayının başlarında, Osman Hamdi'nin 24 Şubat'taki vefatından iki hafta kadar sonra vuku bulmuştur. Naaşı da hayatta kalan kuzeni Halil Edhem'in talebi üzerine Üsküdar'daki Mihrimah Camii'ndeki Edhem Paşa türbesine defnedilmiştir.

Osman Hamdi'nin bilinen iki adet Tevfik portresi vardır. Bunların biri 1904'te o yıllardaki çoğu portredeki gibi kırmızı fon üzerine yaptığı bir portredir. Diğeri ise ressamın Dreyfus ile ilgili açık politik bir mesajını içeren ve Tevfik'i gazete okurken gösteren gayet ilginç bir portredir. Bu sonuncu eser, içeriği nedeniyle "Dreyfus" maddesi altında ayrıca incelenmiştir.

Kaynakça. (Osman Hamdi Arşivi, Hamdi'den Edhem Paşa'ya, 22 Nisan 1864; 13 mayıs 1864; 22 Temmuz 1864; 28 Temmuz 1864), (BOA, İ.MBH 1/1328-Ra-018), (Pears, 1916: 66-68).

TEVFİKA. *1871 yılında doğmuş olan, Osman Hamdi'nin dayısının oğlu Tevfik'in kızı.*

Yukarıda bahsi geçen Osman Hamdi'nin kuzeni Tevfik'in (1842-1910) Marie Dumas ile olan evliliğinden doğan üç çocuğun en büyüğü Tevfika adını taşımaktaydı. 23 Kasım 1871'de doğan Tevfika'nın nispeten genç yaşta öldüğünü tahmin etmekle beraber daha fazla bilgiye sahip değiliz.

Tespit edebildiğimiz kadarıyla Osman Hamdi, Tevfika'nın üç portresini yapmıştır. Bunların biri belirleyemediğimiz nedenlerle dostu ve İstanbul'daki Fransız konsolosu Alphonse Gazay'ye ithaf edilmiştir.

Osman Hamdi, Çekik Gözlü Kız ya da Tevfika Portresi, 1882. Tuval üzerine yağlıboya, 37 x 29 cm. Özel koleksiyon.

Osman Hamdi, *Tevfika Portresi*, 1882. Tuval üzerine yağlıboya, 39 x 31 cm. Özel koleksiyon. İthaf: "*À mon ami Monsieur Gazay*" (Dostum Bay Gazay'ye).

Osman Hamdi, *Tevfika Portresi*, 1886. Tuval üzerine yağlıboya. Mustafa Cezar, *Sanat'ta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971, s. 175.

THALASSO, ADOLPHE-MARIE-ANTOINE.

1857-1919 yılları arasında yaşamış, Osmanlı sanatı ve İstanbul'da resim ile plastik sanatlar konusunda çok yazmış bir sanatsever, eleştirmen ve araştırmacı.

Geç on dokuzuncu ve erken yirminci yüzyılın sanat ve entelektüel dünyasının en ilginç simalarından biri olan Adolphe Thalasso 1857'de Rum bir ailenin çocuğu olarak doğmuş, fakat son derecede kozmopolit bir ortamda yetişmiştir. Hayatının ilk otuz yılını İstanbul'da geçiren Thalasso, 1880'lerde sanat eleştirmeni ve gazeteci olarak faaliyet göstermiştir. *Revue orientale* adında bir sanat ve edebiyat dergisini 1885'te bir sene kadar çıkardıktan sonra Hamid döneminin baskısı ve sansürü karşısında ülkeyi terk etmeyi seçerek Paris'e yerleşmiş, hayatının sonuna kadar orada yaşamıştır. Ancak Paris'e yerleşmesiyle Osmanlı dünyasıyla olan bağları kopmamış, aksine giderek kuvvetlenmiştir. Osmanlı ve Doğu edebiyatlarıyla ilgili muhtelif yayınlarla dönemin edebi oryantalizmine önemli katkılarda bulunmuştur. Doğuda ve Doğu şiirinde aşk, Osmanlı geleneğinde sahne sanatları, Karagöz, orta oyunu üzerine yazdıklarıyla Batıya Doğuyu tanıtmak gibi bir misyonu üstlenmiştir.

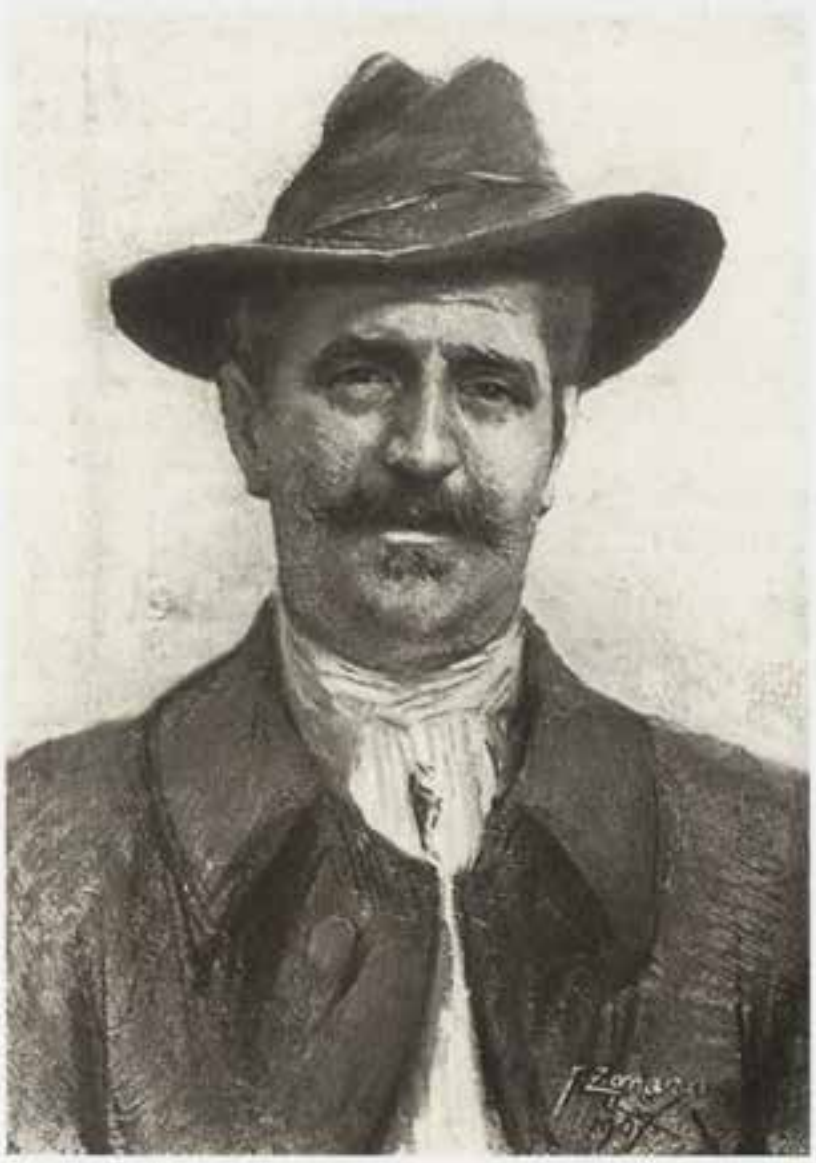
1906 yılında *L'art et les artistes* (*Sanat ve Sanatçılar*) isimli dergide yazmaya başlaması kariyerinde bir dönüm noktası oluşturmuştur. Muntazam aralıklarla dergide "Orient" (Şark) adındaki sütunuyla ilgisini Doğuda — yani özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nda, hatta hemen hemen sadece İstanbul'da — sanat dünyasına çevirmiştir. 1901 ve 1902 yıllarında düzenlenen Pera resim sergilerini hakkında tanıtım ve eleştiri yazıları yazmış olan Régis Delbeuf'ten aldığı bilgilere dayanarak İstanbul resim sahnesini incelemeye başlamış, giderek artan bir uzmanlıkla Osmanlı dünyasındaki sanat akımları ve Osmanlı sanat tarihi gibi alanlarda yazılar üretmeye başlamıştır. 1914 senesine kadar devam eden bu faaliyeti boyunca kaleme aldıkları arasında Türk resim sanatı, İslam'daki tasvir yasağı, Sanayi-i Nefise Mektebi, Müze-i Hümayun, Meşrutiyet ve sa-

Adolphe Thalasso'nun Türkçe mührü, Adolphe Thalasso, *Anthologie de l'amour asiatique*, Paris, 1907, s. 2. Mührün okunuşu: "Adolf Antuan Talaso Paris Sent Onore sokağı numero 191" (Adolphe-Antoine Thalasso, Paris Saint-Honoré sokağı, numero 191".

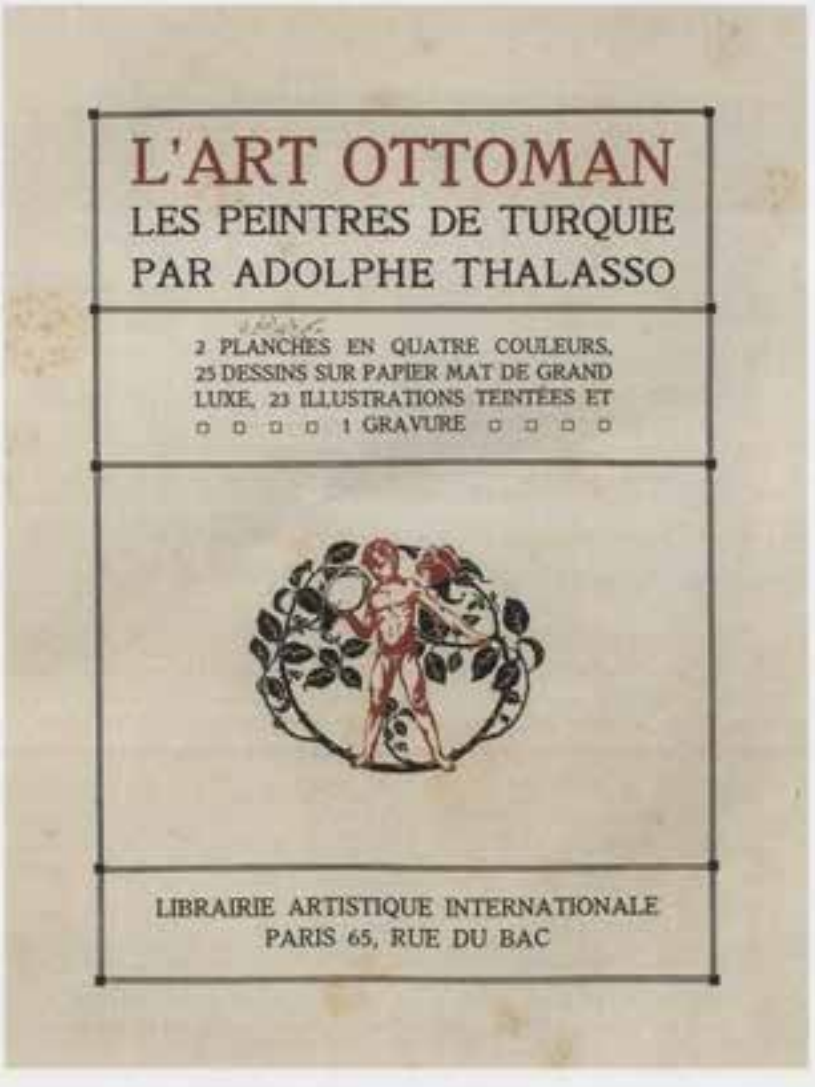
nat, Şeker Ahmed Paşa, Fausto Zonaro, Osmanlılarda ve Levantenlerde zevk, resim müzesi, Evkaf Müzesi, eser hırsızlıkları, ressam Müfide Hanım, Şehzade Abdülmecid Efendi gibi çok çeşitli konular vardı.

Pek tabii olarak Thalasso'nun ele aldığı ve sitayişle bahsettiği şahsiyetlerden biri de Osman Hamdi'ydi. Müze ve Sanayi-i Nefise Mektebi konuları açıldıkça bahsi geçen Osman Hamdi'nin 1910'daki ölümü üzerine Thalasso ayrı bir makale kaleme almış, Osmanlı sanatının öncüsü olarak gördüğü bu kişinin vefatını "Türk sanatı için onarılmaz bir kayıp" olarak nitelemişti.

Thalasso Osmanlı sanatı konusundaki tespitlerini 1911'de yayımladığı *Osmanlı Sanatı, Türkiye Ressamları* (*L'art ottoman, les peintres de Turquie*) başlıklı bir kitapta toplamıştı. Fausto Zonaro, Halil Paşa, Şehzade Abdülmecid Efendi, Salvator Valeri, Joseph Warnia-Zarzecki, Leonardo de Mango, Philippe Bello gibi sanatçılara yer verdiği bu eserde Osman Hamdi'ye özellikle çok önemli bir yer ayrılmıştı. Ressamın tam sekiz tablosunun reprodüksiyonları bulunuyordu; bunların ikisi — *Ab-ı Hayat Çeşmesi* ve *Bursa'da Yeşil Cami'de* isimli tuvaller — kitaptaki tek renkli reprodüksiyonlardı.



Fausto Zonaro, *Adolphe Thalasso Portresi*, 1907. Adolphe Thalasso, *L'art ottoman, les peintres de Turquie*, Paris, [1911], s. 29.



Kapak: Adolphe Thalasso, *L'art ottoman, les peintres de Turquie*, Paris, [1911].

Fakat bundan da önemlisi, Thalasso Osman Hamdi'nin ressamlığı konusundaki yorumunda ilk defa olarak oryantalizm meselesini — adını tam olarak koymadan da olsa — dile getiriyordu:

> Kanımca, oryantalist sanatçıların arasında onun kadar tezyinatın gerçekliğini, çeşitliliğini ve bilimini daha iyi ortaya çıkarmış olanı yoktur. Bence bu onun üslubunun özelliğidir. Resimlerinde görülen ayrıntılar kadar, eserlere isimlerini veren ana karakterler de dikkatlice incelenmiş ve işlenmiş, böylece de ortaya bir sanat ve hayat şiiri çıkmıştır. Kullandığı karakterler sadece Müslüman değil, aynı zamanda Türk'türler. Hamdi Bey'e Türk Doğusu ilham vermektedir, dolayısıyla resimlerinde Türkiye'yi hayal-meyal hatırlatan dış bir dekor yerine, gerçek bir Türk sahnesinin hareketliliğini vermektedir. Bütün resimleri insana gerçekten orada yaşayan bir ressam tarafından yapılmış oldukları hissini vermektedir.

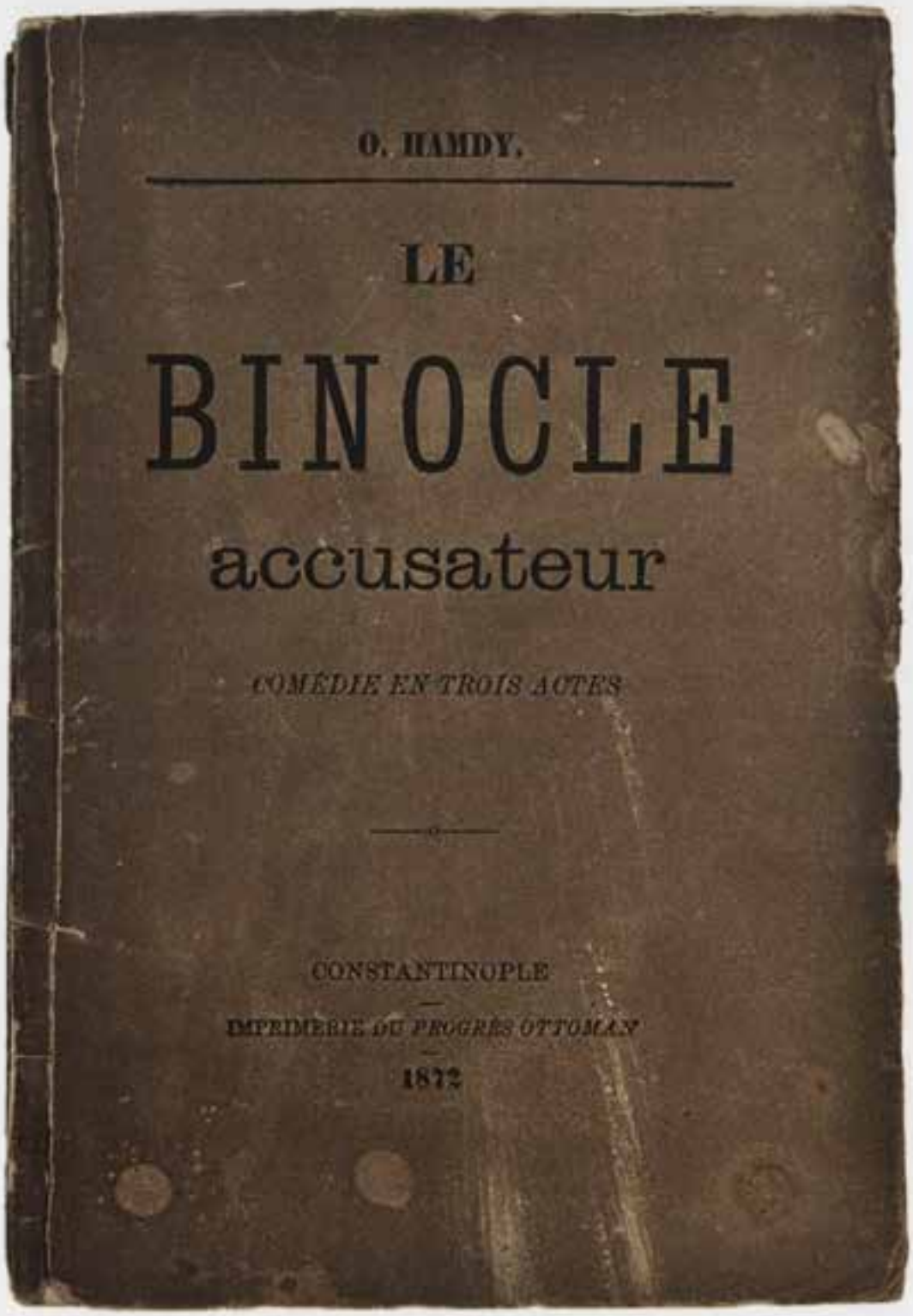
Thalasso'yla başlayan bu tartışma 1970'lerde Mustafa Cezar'ın çalışmasıyla tekrar canlanacak ve Osman Hamdi'yi oryantalist damgası yemekten "kurtarmak" için geliştirilen söylemin temeli atılmış olacaktı.

Kaynakça. (Thalasso, 1906a-b), (Thalasso, 1907a-f), (Thalasso, 1908a-j), (Thalasso, 1909a-b), (Thalasso, 1910a-b), (Thalasso, 1911a-e), (Thalasso, 1912a-e), (Thalasso, 1913a-b), (Thalasso, 1914a-b), (Crest, 2009: 139-182).

TISSOT, CHARLES-JOSEPH. *1828-1884 yılları arasında yaşamış, 1880-1882 tarihlerinde İstanbul'da büyükelçi olarak görev yapmış Fransız diplomat ve arkeolog.* » **ARKEOLOJİ; CAMBON, PAUL; REINACH, SALOMON**

TİYATRO. *Sahnede ve seyirci önünde gerçekleştirilen gösteri; bu tür gösterilerin oluşturduğu sanat dalı.*

Osman Hamdi'nin tiyatroya meraklı olduğu Metin And'ın bu konudaki araştırmalarından ortaya çıkmaktadır. And, Osman Hamdi'nin 1872'de biri Türkçe, diğeri ise Fransızca iki oyun yazdığını tespit etmiştir. Bunların ilki *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz* adında, 1288/1872 tarihini taşıyan 103 sayfalı bir piyes olarak yayımlanmıştı. Yazar adı belirtilmemekte idiyse de *Diyojen* dergisinin 98. Sayısında bunun Osman Hamdi'ye ait olduğu belirtilmişti. *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz*'ın tam mânasıyla hafif bir komedya olduğu anlaşılmaktadır. Karakterlerin hepsinin Ermeni olduğu. Ermeni şivesinin komik bir unsur olarak kullanıldığı, aldatılan kocaların karılarının genç sevgilisi tarafından rezil edildikleri bu piyes Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanmıştı.



Osman Hamdi, *Le binocle accusateur*, İstanbul, 1872. Yazarın koleksiyonu.

Cerf-volant (*Uçurtma*) adını taşıyan ve aynı sene oynandığı anlaşılan ikinci piyesin de aynı türden olduğu ve Fransız Tiyatrosu'nda oynandığı *Levant Herald* gazetesindeki 1 ve 4 Mart 1872 tarihli kısa haberlerden ortaya çıkıyorsa da hakkında söylenenler çok yüzeysel kalmakta, sadece Peplotin adlı bir karakter üzerinden Fransızlarla alay edildiği tahmin edilebilmektedir. Zaten bu piyesin basılı metnine henüz hiçbir yerde rastlanmamıştır.

İlginçtir ki Osman Ham-di'nin aynı sene *Progrès Ottoman* gazetesi matbaasında basılmış bir piyesi daha mevcuttur. *Le binocle accusateur*, yani *Suçlayıcı Gözlük* adını taşıyan bu piyeste yazarın adı "O. Hamdy" olarak açık olarak belirtilmiştir. Ayrıca bu üç bölümlük komedinin Marie de Launay'nin bir kısa hikâyesinden aktarılmış olduğu belirtilmektedir. Bu ilginç ayrıntı, ertesi sene çıkacak olan *Elbise-i Osmaniye* albümünde Osman Hamdi'nin mesai arkadaşı olacak olan Victor-Marie de Launay ile dostluğunun daha eskilere — muhtemelen 1867 Paris Sergisine — dayandığını göstermektedir.

Suçlayıcı Gözlük de tam mânasıyla hafif bir komedidir: Ağırlıklı olarak Rumların, birkaç da yabancının yer aldığı piyesin konusu, borsa tutkunu Domataki'nin karısı tarafından aldatıldığını sanıp bu yüzden uyguladığı baskı neticesinde gerçekten aldatılmasıdır. Piyesin ne zaman, nerede ve ne süreyle oynandığı konusunda bilgimiz ise maalesef yoktur.

Osman Hamdi'nin bu tiyatro tutkusunun tam olarak ne anlama geldiğini kestirmek zordur. Bu sadece bir heves miydi, yoksa ciddi bir şekilde buna devam etmeyi düşünüyor muydu? O tarihlerde sık sık görevinin değiştiği ve genel olarak henüz kariyerinde bir istikrara kavuşmadığı düşünülürse, bubub daha çok geçici bir merak olduğunu tahmin etmekteyiz. Ama ne olursa olsun, 1872 yılındaki bu üç tiyatro denemesi belirli bir merakın da ötesinde ciddi bir kabiliyete de işaret etmektedir. *Suçlayıcı Gözlük*'ün o dönemde pek moda olan ve çok da kaliteli olmayan bir tiyatro kategorisine girdiği doğrudur; ama bu hafifliğe rağmen metnin iyi yazılmış, akıcı ve eğlenceli olduğunu da teslim etmek gerekir.

Osman Hamdi'nin bu merakının pek tabii ki Fransa'daki yıllarıyla ilgisi vardı. Her ne kadar mektuplarında bu konuda ayrıntıya rastlanmıyorsa da, sekiz yıl Paris'te yaşayıp tiyatro ve operaya gitmediğini düşünmek pek akla yakın gelmemektedir. Fakat bunun da ötesinde zaten İstanbul'da babası Edhem Paşa'nın konağında tiyatro oynandığını bazı kaynaklardan öğrenebiliyoruz. 1864'te konağı ziyaret eden Louis Gardey, bir akşamüzeri öyle bir sahneye şahit olmuştu:

Jeanne Saulier'nin imzalı fotoğrafı, yakl. 1903. Reutlinger fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu. İthaf: "Bay ve bayan Hamdy. Varyete Revüsü. Sizi bir gün tekrar görmek ümidiyle".

> Işıl ışıl ve hareketli olan avluya girdik. Nazırın çocuklarının aklına daveti noktalamak için açık havada, biri bir kadını oynayan üç baş aktörle bir Türk Düğünü piyesi sahnelemek gelmiş. Gösteri bedava ve isteyene açıktı. Biz de paşanın yanında yerimizi aldık; kendisi balkonda birkaç arkadaşıyla sohbet ediyor, böylece kendisini Türkiye'nin en bilgili ve en ciddi adamlarından biri yapan çalışma tutkusuna bir mola vermiş oluyordu. Bir taraftan nazik ve müşfik bir misafirperverliğin ikramlarını tadarken, diğer taraftan biz de kahkalarımızı seyircilerinkine katarak akşam başımıza gelenleri anlattık. Gitmeye karar verdiğimizde paşa kavaslarından birine bizi sağ salim gideceğimiz yere kadar eşlik etmesini emretti.

Daha sonraki yıllarda da Osman Hamdi'nin tiyatro dünyasıyla ilgisi devam etmiştir. Kendi adına açtığımız maddede incelediğimiz oyuncu Félix Galipaux'dan gelen kart ya da aktris Jeanne Saulier'nin imzalı fotoğrafı bu merakın somut işaretleridir.

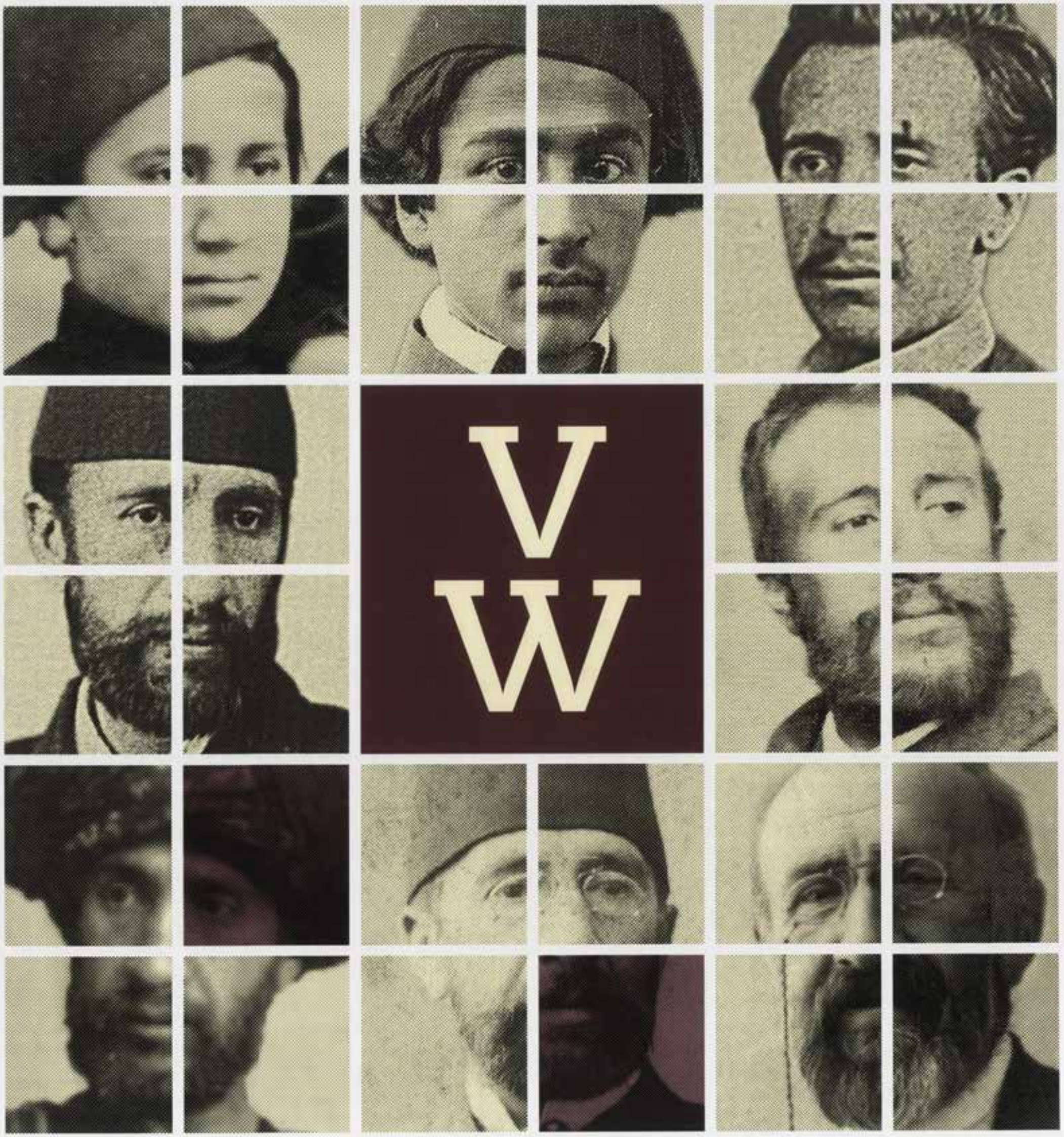
Kaynakça. (Gardey, 1865: 346-347), (And, 1992), (And, 2001).

TUMULUS DE NEMROUD-DAGH. *Osman Hamdi ile Yervant Osgan'ın 1883'teki Nemrut Dağı keşif seyahatlerinin aynı sene yayımlanan raporu.* » **ARKEOLOJİ; NEMRUT DAĞI**

TÜRBE. *Osmanlı geleneğinde ilerigelen kişilerin mezarlarının üzerine inşa edilen bina.* » **ÇOCUKLAR TÜRBESİNDE DERVİŞ; YEŞİL TÜRBE**

TÜRKİYE CUMHURİYETİ KİMLİK NUMARASI. *Nüfus ve Vatandaşlık İşleri Genel Müdürlüğü'nün 1960'larda oluşturmaya başladığı ve 28 Ekim 2000 gününden beri her Türkiye Cumhuriyeti vatandaşına verilen on bir rakamlık numara.*

Şaşırtıcı gelebilir ama Türkiye Cumhuriyeti Kimlik Numaraları ölülere de verildiğinden Osman Hamdi 17258288258 numarasıyla kayıtlı gözükmektedir.


V
W

VAHİD. *Osman Hamdi'nin kızı Leyla'nın kocası; sanat tarihçisi.*

Osman Hamdi'nin kızı Leyla (yakl. 1880-1950) 1898 yılına doğru eski Maliye nazırlarından Mehmed Kâni Paşa'nın (1805-1885) torunu ve hariciyeci Ahmed Rifat Paşa'nın (1844-1891) oğlu Mustafa Vahid adındaki kişiyle evlenmiştir. Kurmay kolağasıyken askerlikten istifa eden Mustafa Vahid, Düyun-ı Umumiye İdaresi Meclisi mektupcusu olarak görev yapmış, ardından da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde sanat tarihi hocalığı yapmıştı. Çiftin iki çocuğu olmuştur: Nimet 1 Mayıs 1902 günü dünyaya gelmiş, Şubat 2003'te vefat etmiştit; Hamdi ise 1904'te doğup 21 Ekim 1982'de hayatını kaybetmiştir.

Aile içinde anlatılan hikâyeye göre o zamanlar henüz genç bir subay olan Vahid, Leyla'yı istemeye geldiğinde Osman Hamdi durumdan pek memnun değilmiş ve damat adayı ayrılmak üzere bahçe kapısına yöneldiğinde kızıyla bir tür iddiaya tutuşmuş: "Eğer giderken geri dönüp el sallarsa bil ki bu iş olmayacaktır". Ancak Vahid dümdüz yürüyüp arkasına bakmadan uzaklaştığından Leyla derin bir nefes alabilmiş...

Vahid Bey'in hayatı trajik bir şekilde 30 Temmuz 1931 günü intiharla son bulmuştur.

Hayatı boyunca sanat ve sanat tarihi konusunda birçok yazı ve makale yayımlayan Vahid'in doğrudan doğruya Müze-i Hümayun ile ilgili olanları aşağıdadır:

– *Müze-i Hümayun-i Osmanî'ye Mahsûs Muhtasar Rehnümâ*, İstanbul, 1319/1902.

– *Müze-i Hümayun-i Osmanî'ye Mahsûs Muhtasar Rehnümâ*, İstanbul, 1325/1909.

– "Müze-i Hümayun'da Bir Şube-i Cedide-i Sanat", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 11 (Mart 1328/1912), s. 96.

– *Müze-i Hümayun Rehnümâ*, İstanbul, 1330/1914.

– "Müze-i Hümayun'da İskender Lahdi. I", *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, 2 (Mayıs 1916), s. 155-169.

– "İskender Lahdi. II", *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, 3 (Temmuz 1916), s. 271-285.

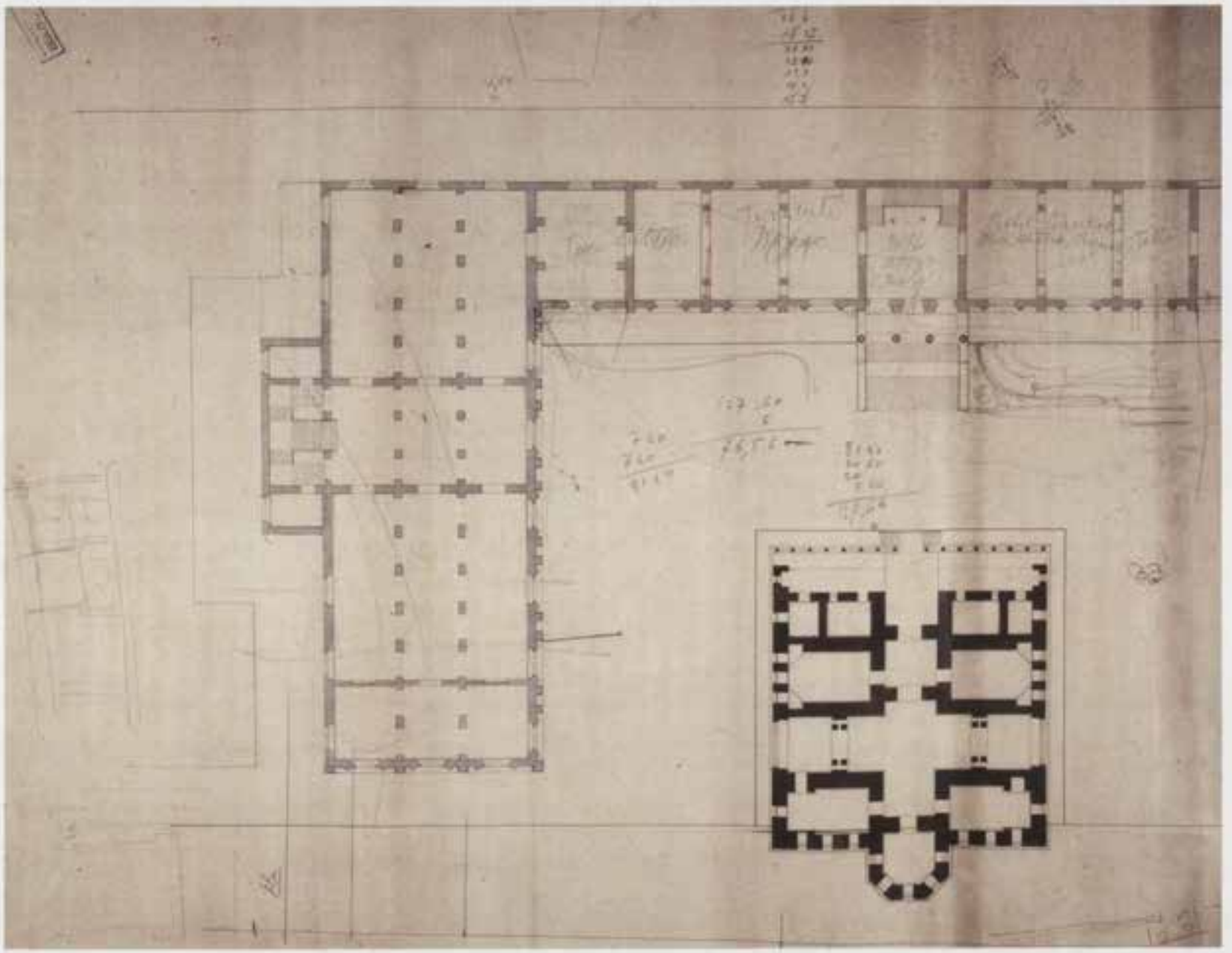
– "Satrap Lahdi", *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, 4 (Eylül 1916), s. 389-397.

– *Müze-i Hümayun Rehnümâ*, İstanbul, 1337/1921.

Vahid Bey'in portresi, 1908. Sébah et Joaillier fotoğraf stüdyosu. Yazarın koleksiyonu. Fotoğraf, Osman Hamdi'nin kardeşi İsmail Galib'in kızı Azize'ye ithaflı ve 11 Mayıs 1908 tarihlidir.

VALLAURI, ALEXANDRE. *1850-1921 yılları arasında İstanbul'da yaşamış Fransız mimar.*

İstanbul'un meşhur mimarı Alexandre Vallauri'nin Osman Hamdi'yle ve yönettiği kurumlarla çok yakın bir ilişkisi bulunmaktaydı. Her şeyden önce, Osman Hamdi'nin müdürlüğü altında 1882'de kurulup ertesi sene eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mimarlık hocalığını üstlenmiştir. Ayrıca da 1887'deki Sayda kazısından sonra Müze-i Hümayun'un genişlemek için yeni bir binaya kavuşması söz konusu olduğunda, bunun planları ve inşaati kendisine havale edilmiştir. Böylece 1887'de başlayan inşaat neticesinde yeni müze binası 1891'de ziyaretçilere kapılarını açmıştır. Binanın bundan sonraki



Vallauri'nin tasarladığı şekliyle Müze-i Hümayun'un birinci ve ikinci binası ile Çinili Köşk, yakl. 1900. İstanbul Arkeoloji Müzeleri kütüphanesi.

iki genişleme safhasında da Vallauri sorumluluk almıştır. 1898'de ikinci binanın temeli atılmış, iş Vallauri nezaretinde Philippe Bello'ye verilmişti. Üçüncü safhada ise 1904'te başlayan inşaate Vallauri gene nezaret etmiş, ama işin kendisi Osman Hamdi'nin oğlu Edhem'e verilmişti.

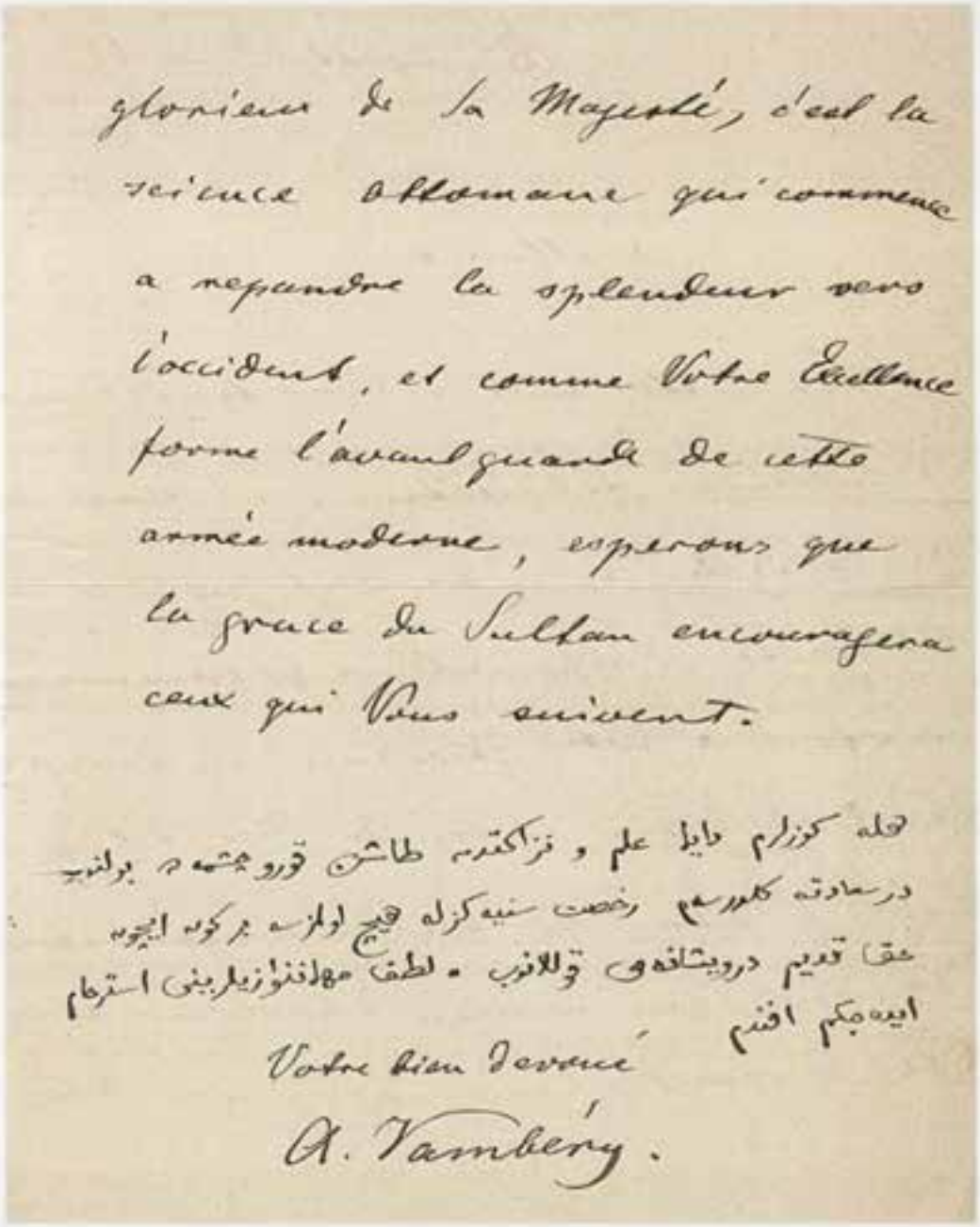
VÁMBÉRY, ÁRMIN. *1832-1913 yılları arasında yaşamış olan Macar doğubilimci ve seyyah.*

Hermann Bamberger ya da Wamberger adıyla fakir bir Yahudi ailede doğmuş olan Ármin Vámbéry, lisana olan kabiliyeti sayesinde sıyrılmayı başarmış, henüz yirmi yaşındayken İstanbul'a gelmiş, özel dil öğretmenliği yaparak ve sonunda Fuad Paşa'nın kâtipliği görevini üstlenerek Osmanlı başkentinde kalmıştır. 1858'de Türkçe-Almanca sözlük yayımlamış, ardından Doğu dilleriyle ilgili çalışmalarına devam etmiştir. 1861'de derviş kılığına girip Reşid Efendi takma adıyla İstanbul'dan yola çıkmış, üç sene boyunca gerçek kimliğini açık etmeden İran ve Orta Asya'da dolaşmıştı. Bu mahareti sayesinde ünlenen Vámbéry, 1865'ten 1905'e kadar Budapeşte Üniversitesi'nde Şark dilleri hocalığı yapmıştır.

Vámbéry'nin en iyi bilinen tarafı, kaygan kimlikleriyle değişken siyasi hizmetleridir. Dört kere din değiştirmiş olmanın ötesinde kâh II. Abdülhamid için, kâh Batıdaki bazı güçler için ajanlık yaptığı bilinmektedir. En istikrarlı misyonunun da İngilizlerin hesabına Ruslara karşı gerçekleştirdiği istihbarat çalışmalarıdır. Dilbilim alanında ise Türkçe ile Macarca dilleri arasındaki hâlâ tartışılan akrabalık teorisini kuvvetle destekleyenlerin arasında önde gelen bir uzman olmuştur.

Vámbéry'nin Osman Hamdi'yle ilişkilerinin profesyonel düzeyde kalmış olduğu anlaşılmaktadır. Budapeşte'den 26 Mayıs 1894 tarihli "Macarlı Reşid bendeleri" imzalı mektubunda Vámbéry, Osman Hamdi'den Macaristan'ın bininci yılı kutlamaları kapsamında 1896'da hazırlanacak olan sergi için eser seçimi konusunda yardım istiyordu. 22 Haziran günü yolladığı ikinci bir mektup ise Osman Hamdi'nin yeni almış olduğu birinci derece Mecidi nişanını vesile ediyordu. Son paragrafı gayet acemice bir hatla da olsa Türkçe yazılmış olan mektubu tam olarak aktarmak ilginç olabilir:

> Mecidi nişanının büyük kordonunu ihsan buyurmakla padişah hazretlerinin sizi şereflendirmiş olması vesilesiyle en içten tebriklerimi kabul etmenizi istirham ederim. Geçmiş asırlarda Osmanlıların adını şereflendiren kılıçtı; bugün ise hazret-i padişahinin şanlı saltanatında Batıya doğru parlamaya başlayan Osmanlı ilmidir. Siz ekselansları da bu modern ordunun öncü birliğini oluşturduğunuza göre ümit etmeliyiz ki padişah hazretlerinin ihsanları sizi takip edenleri cesaretlendirecektir.
>
> Hele gözlerim daima ilm ü nezaketden taşan Kuruçeşme'de bulunup Dersaadet'e gelirsem ruhsat-ı seniyyenizle hiç olmazsa bir gün için hakk-ı kadim-i dervişanemi kullanıp lutf-ı mihman-nüvazilerini istirham edeceğim Efendim.


glorieux de Sa Majesté, c'est la
vaillante Ottomane qui commence
à répandre la splendeur vers
l'occident, et comme Votre Excellence
forme l'avant-garde de cette
armée moderne, espérons que
la grâce du Sultan encouragera
ceux qui Vous suivent.

Votre bien devoué
A. Vambéry.

Armin Vámbéry'den Osman Hamdi'ye mektup, 22 Haziran 1894.
Yazarın koleksiyonu.

VATANPERVERLİK. *Vatan olarak benimsenen ülkenin iyiliği ve müdafaası için gösterilen niyet ve gayret.*

Osman Hamdi'nin siyasi görüşleri ve ideolojik tavırları konusunda gayet ketum olduğu halde birçok dönem tanığının söylediklerine göre gayet vatanperver olduğu konusunda genel bir anlayış hakimdir. Burada sözü edilen duygunun milliyetçilikle karıştırılmaması önemlidir. Dönemin siyasi şartlarında daha sonra tasavvur edileceği türden belirli bir homojenliğe dayanan bir ulus fikri henüz gelişmiş olmadığından böyle bir arayışa girmek ve Osman Hamdi'nin herhangi bir şekilde milliyetçi olacağını düşünmek son derecede mânasız olacaktır. Tam aksine, Osman Hamdi'nin gençliğine rastlayan dönemde Osmanlı elitinin en büyük çabası, bugün anladığımız türden ulusun ötesinde farklı dini ve etnik unsurların tek bir Osmanlılık çatısı altında toplanmaya çalışıldığı kurgusal ve siyasi nitelikli bir Osmanlı ulusu yaratmaktı. Zaten çok kırılgan olan bu "Tanzimat milliyetçiliği" projesi 1878'den sonra iyice iflas etmiş, Osmanlı topraklarında yaşayan farklı dini ve etnik unsurlar giderek hızlanarak diğer grupları dışlayan kendi milliyetçiliklerini geliştirmeye başlamışlardır. 1908 ihtilalinden sonra ise bu süreç iyice hızlanmaya, İttihat ve Terakki'nin etkisiyle de Türk milliyetçiliği giderek kuvvet kazanmaya başlamıştır.

Bu ideolojik yelpaze içinde Osman Hamdi'nin Tanzimat vatanperverliğine en yakın durduğu göze çarpmaktadır. Dönemin yüksek bir bürokratının oğlu olarak yetişmiş olması zaten onun devletin hakim ideolojisine yaklaştıran bir unsurdu, Paris'te yaşadığı uzun yıllar ise aslında birçok açıdan içindeki Osmanlı vatanperverliğini pekiştirecek bir katkıda bulunmuştur. Bir taraftan etrafındaki çoğu insan — okul müdürü Barbet, hocası Dupré... — ona mütemadiyen vatanperverliği olumlu ve gerekli bir duygu olarak aşılamakta, Osmanlı ve Müslüman olduğunu unutmaması gerektiği konusunda telkinde bulunmaktaydılar. On dokuzuncu yüzyılın başat siyasi zihniyetinde millet ve millete aidiyet fikirlerinin gayet önemli olduğunu unutmamak gerekir; bu anlamda Avrupa'daki başlıca devletler kendilerine sadık vatandaş kitlesi yaratmak için siyasetten eğitime, kültürden basına kadar uzanan araçlar yoluyla gereken her türlü tedbiri almaktaydı. Fransa'ya eğitim almaya gelmiş olan genç bir Osmanlıdan benzer şeyler beklenmesi de gayet tabiiydi; onun hem Avrupa medeniyetinin ilkelerini alıp özümsemesi, hem de bu medeniyetin gereği olan kendi milli kimliğini ve vatanına bağlılığını ispatlaması beklenmekteydi.

Bu beklentilerin hiç de göründüğü kadar basit olmadığı açıktır. Bir taraftan Avrupa'ya sadakat, diğer taraftan ise kendi vatanına bağlılığın bir arada yürütülebilmesinin önşartı bu ikisi arasında bir çelişki ya da bir çıkar çatışması olmamasıydı. Bu türden ideal bir durumun Osman Hamdi için geçerli olduğu ilginç bir dönem Bağdat'ta geçirmiş olduğu yıllardır. 1869-1871 yılları arasında yer alan bu ilk siyasi deneyimi Doğuda yer aldığı için, Osmanlı Devleti'nin menfaati olarak gördükleri ile Batı medeniyetinin gerekleri arasındaki örtüşme neredeyse mükemmeldi. Arapları hor görmek, Bedevileri tehlikeli bir unsur olarak algılamak, bölgenin gelişmesini maddi ilerlemeye ve Batı formatındaki yeni kurum ve teknolojilere bağlı olarak tasarlamak gibi olgular, bu örtüşmeyi tanımlamaktaydı. Ondandır ki babası Edhem Paşa'ya bu görevdeyken yazmış olduğu mektuplardan Osmanlı vatanperverliği hissi kadar, Fransız sö-

mürgeciliğini de hatırlatan ifadelerin öne çıkması şaşırtıcı değildir. Bu mektupların Fransızca yazılmış olması da bu durumu daha da belirgin hale getirmektedir: Osmanlıca yazmış olsaydı aklına gelmeyecek olan "Türk" gibi bazı kelimelerin varlığı, bu vurguyu artırmaktadır.

İstanbul'a döndükten sonra çeşitli devlet memuriyetlerinde görev alan Osman Hamdi'nin bu Batıya endeksli modernist Osmanlı vatanperverliğini devam ettirdiğini düşünmek gerekir. Ancak 1870'lerin ortalarında artan siyasi gerginlikler ve özellikle de Balkanlarda oluşan şiddet ortamının doğrudan doğruya onu etkilediği de anlaşılmaktadır. 1876 yılının sonlarına doğru Filibe'deki Müslüman nüfusa karşı Bulgar çeteleri tarafından uygulanan baskı ve şiddeti incelemek üzere kurulan komisyona dahil edilmesi onu ister istemez daha keskin tarafların belirlendiği bir vatanperverlik ortamına doğru itmiştir. Unutmamak gerekir ki 1876 senesinde vukubulan Bulgaristan olayları, Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa — ve özellikle İngiltere — arasındaki ilişkilerin bozulmasına, William Gladstone'un Avrupa'dan kovmak istediği, Thomas Carlyle'ın "*unspeakable Turk*" ("korkunç Türk") olarak tanımladığı baskıcı ve zalim Türk imajının giderek kuvvet kazanmasına neden olmuştu. Bu da ister istemez Osmanlı tarafında buna karşılık olarak "mazlum Türk" imajının doğmasına ve propaganda malzemesi olarak geliştirilmesine yol açmıştır. Osman Hamdi'nin Bulgaristan'daki misyonu da bu yönde bir çabanın parçası olarak, savunmacı bir bağlamda da olsa Batı karşıtı bir duyguyu da içinde barındıran bir girişimdi.

Osman Hamdi gönüllü asker üniformasıyla, 5 Ekim 1877. Pascal Sébah fotoğraf stüdyosu. Ömer M. Koç koleksiyonu. Arkadaki ibare: "Rus Harbi hatırası, 5 Ekim 1877".

Bu açıdan Osman Hamdi'nin vatanperverliğinin bu tecrübeden sonra biraz sertleşmiş olmasını ve Batı medeniyetine olan bağlılığını hiçbir zaman kaybetmeden de olsa Avrupa'ya karşı daha tepkili bir hal almış olması gayet muhtemeldir.

Keza, Balkanlar'daki mücadelenin giderek şiddetlenmesi ve Nisan 1877'de Rusya'yla savaşa girilmesi neticesinde Osman Hamdi'nin bir adım ileri giderek orduya gönüllü olarak yazılmasını da bu bağlamda değerlendirmek gerekir. 5 Ekim 1877 tarihini taşıyan ve "*Souvenir de la guerre de Russie*" ("Rus Harbi hatırası") notunu düşüp imzaladığı fotoğrafta elinde tüfek, asker üniformasıyla poz vermesi bu girişimin en somut yansıması olarak dikkat çekmektedir. Pek tabii olarak buradaki olayı ve mânasını fazla da abartmamak gerekir. Dikkat edilirse bu fotoğraf Pascal Sébah'ın fotoğraf stüdyosunda, birkaç sene evvel *Elbise-i Osmaniye* kıyafetleriyle aynı mekânda çekilmiştir. Beyoğlu'nda çekilen bir fotoğrafın "Rus Harbi hatırası" olarak nitelenmesi tabii ki fazla ciddiye alınmaması gereken sembolik bir hareket olarak görülmelidir. Zaten 35 yaşına gelmiş ve babası birkaç aydır devletin en yüksek makamı olan sadaret koltuğunda oturan, kendisi ise Altıncı Daire-i Belediye reisi olarak görev yapan bir kişiden koşa koşa cepheye gitmesini beklemek yanlış olurdu. Belli ki burada söz konusu olan vatanın tehlikeye düştüğü bir anda — üstelik Plevne kuşatmasının en şiddetli safhasının yaşandığı bir dönemde — imparatorlukla gönül birliği ettiğini sembolik olarak gösterebilmekti.

Osman Hamdi'nin 1881'de Müze-i Hümayun'un başına geçmesinden sonra tedrici bir şekilde vatanperverliği ile Batıya bağlılığının ilginç bir dengeye oturduğunu gözlemlemek mümkündür. Giriştiği işin niteliği açısından Batıya olan bağlılığı eskisine nazaran daha da artmış oluyordu: Arkeoloji biliminin kendisi, dönemin müzecilik anlayışı, araştırılmaya ve teşhir edilmeye değer bulunan medeniyetlerin ve eserlerinin kimliği gibi yeni görevinin en temel özellikleri aslında doğrudan doğruya Batının hakim olduğu ve kuralları koyduğu bir alana girmesine neden olmuştu. Bu anlamda gerek bilimsel kişiliği, gerek Batı seyircisine giderek net bir şekilde yönelen sanat üretimi ele alındığında Osman Hamdi'nin tam manasıyla Batıyla derin ve yoğun bir entegrasyon sürecine girdiğini, Osmanlı elitinin içinde en Batılı kimliğe sahip kişi hâline geldiğini söylemek mümkündür. Buna bir de iki karısının da Fransız olduğu, ailede Fransızca konuşulduğu, kültürel referanslarının tamamının Batıda alınmış olduğu hatırlanırsa, olgunluk yıllarında Osman Hamdi'nin tamamen Batı kültürüyle kaynaştığını, o derecede de Osmanlı çevresinden kopmaya başladığını söylemek mümkündür. Ne var ki ilginç bir şekilde

ülkesine hizmet konusunda ve özellikle de Batıya karşı gelerek, hatta bazen mücadeleye bile girerek vatanperverliğinin en üst noktaya geldiği dönemin de bu olduğunu söylemek mümkündür. Müzesini Batıyla rekabet edecek şekle sokmaya çalışması, 1883'te Nemrut Dağı'nı bilinçli bir şekilde Almanların elinden alıp bir Osmanlı kazısı ve yayını hâline getirmesi bu durumun ilk belirtileri arasında sayılmalıdır. Ancak hepsinin de ötesinde 1884 tarihinde yürürlüğe girmesini sağladığı Asar-ı Atika Nizamnamesi Osman Hamdi'nin vatanperverlik hislerinin nereye kadar gidebileceği konusunda en iyi fikir veren gelişmedir. O zamana kadar var olan sistemi bir anda ortadan kaldırıp Osmanlı topraklarında bulunan bütün eski eserlerin üzerinde devletin — ve dolaylı olarak kendinin — bir tekelini oluşturarak gerçekleştirdiği dönüşüm birçok açıdan Avrupa'ya savaş ilan etmek kadar sert bir tutumu gerektiren, o ölçüde de gelecek olan tepki ve tehditlere karşı kararlı durmayı gerektiren cesur bir adımdı. Bu adımı atarak Osman Hamdi, Osmanlı Devleti'nin başka alanlarda hiç gösteremediği türden bir mukavemetin örneğini vermiş oluyordu. Bu yeni yönetmeliğe tepki duyan yabancı arkeologların Osman Hamdi'yi her tür fanatizm ve yobazlıkla suçlamaları ise Batıda Osmanlı vatanperverliğine olan tahammülün sınırlarını tanımlaması açısından ilginçtir: Bu duygular Avrupa'nın genel menfaat ve ilkeleriyle çelişmediği ve çatışmadığı müddetçe kabul görmekte, bu ince çizgi aşıldığı anda ise her türlü olumsuz tanımlamaya açık bir tavır olarak nitelendirilmeye kadar gidebiliyordu.

Osman Hamdi'nin istikrarlı bir şekilde vatanperverlikle Avrupa'ya olan bağlılığını bir arada yürütebilmiş olmasını sağlayan başlıca olgu, 1884'te giriştiği bu mücadeleden galip çıkabilmiş olmasıydı. İlk menfi tepkilerin ardından hem kendi becerisi, hem de Avrupalı arkeologların oluşan duruma ayak uydurmaları sayesinde yavaş yavaş meşruiyet kazanmış, dolayısıyla ilk başta bir tür çatışma gibi algılanan durum çok daha sağlam bir zemine oturarak kabul görmüştür. Bu sayede de Osman Hamdi, kabul görmeseydi geliştirmek zorunda kalacağı olumsuz ve çatışmacı bir politika yerine, yapıcı ve esnek bir politikayla bir taraftan Batının genel ilkelerine saygısını devam ettirebilmiş, diğer taraftan ise ülkesinin itibarı ve bu konudaki özerkliği için gereken ortamı yaratmayı başarmıştır. Bu yüzdendir ki kariyerinin sonuna doğru ve özellikle de 1910'daki ölümünde Batıda hakkında yazanlar, hiçbir sıkıntı çekmeden kendisini büyük bir Avrupa ve medeniyet dostu, ama aynı zamanda ülkesine değerli kıymetleri bulunan gerçek bir vatansever olarak tanıtabilmişlerdir.

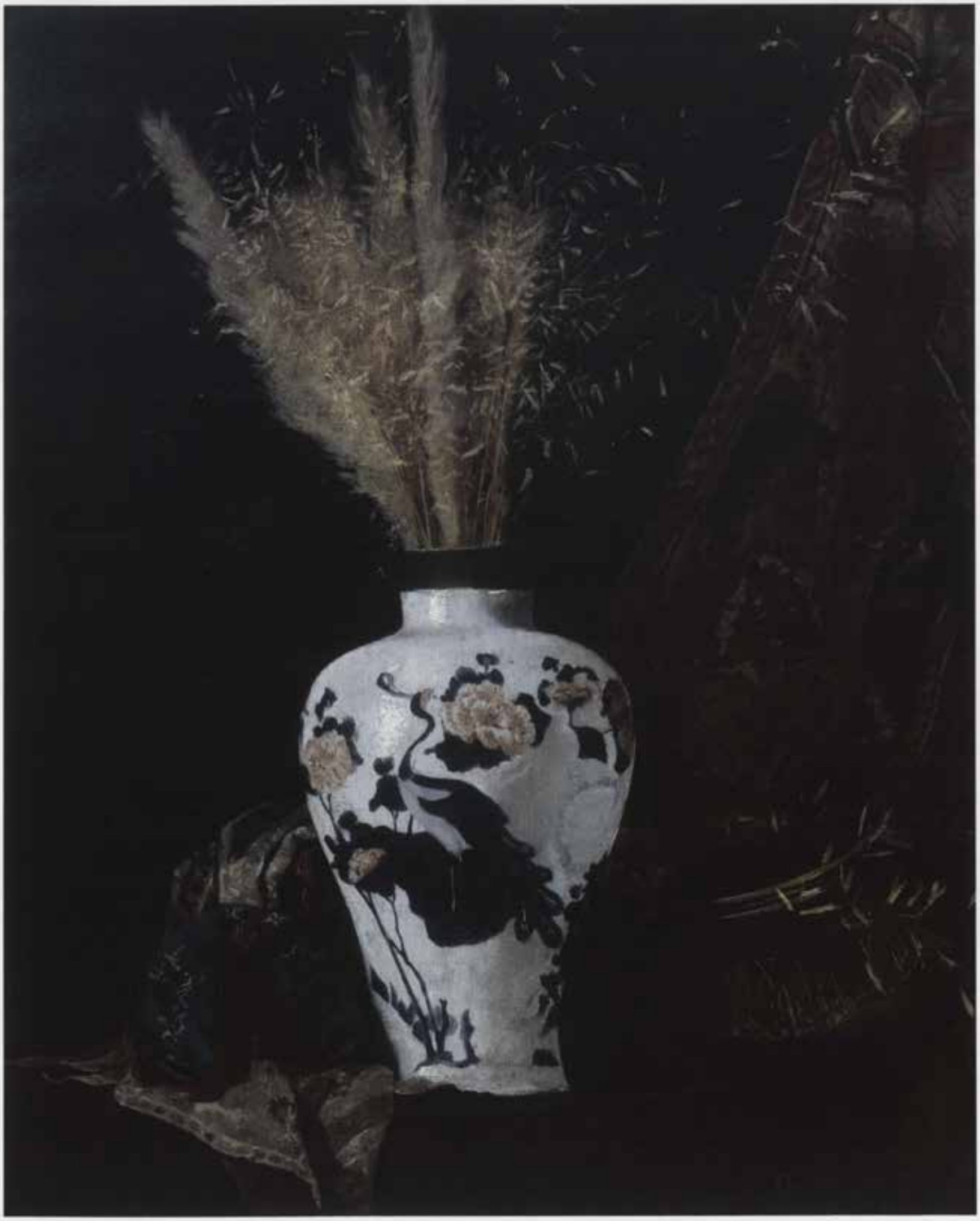
Osman Hamdi'nin vatanperverliğinin Avrupa'ya — hatta bazı açılardan Paris'e — endeksli oluşunun bazı sonuçlarını da unutmamak gerekir. Her ne kadar Bağdat mektuplarında "Türk" tabirini sıkça kullanmak, İran nüfuzu karşısında Sünni İslam'ın önemini vurgulamak gibi bazı özellikler dikkat çekiyorsa da, genel olarak vatanperverliğini ulusal bir bağlama en çok yaklaştırabilecek olan Türklük ve İslam unsurlarının kendi siyasi ve ideolojik kurgularında pek mevcut olmadığının altını çizmek gerekir. Aksine, genellikle siyasi düşüncesine de yansıyabilen oryantalist etkilerin neticesinde İslam'a ve "alaturkalık" olarak nitelendirilebilecek bazı olgulara yaklaşımının pek olumlu olmadığı, hatta bazen alaycı ve eleştirel olabildiği dikkat çekmektedir. Bu anlamda İslam kültürüne ait objelerin resim sanatında çok erken bir tarihten itibaren dekoratif ve "gerçeklik" veren unsurlar olarak yer aldığı halde, müzeciliğinde ve arkeolojik kaygılarında uzun müddet çok geri planda kalmış olduğu dikkat çekicidir. Bu anlamda kendinden yirmi yaş küçük kardeşi Halil Edhem [Eldem]'in çok daha belirgin bir şekilde İslam eserlerine, kitabelerine, binalarına sikkelerine yönelik araştırmalar yapmış olması ve 1914 tarihinde Evkaf Müzesi'nin açılmasında önemli rol oynamış olması, Osman Hamdi'yle aralarındaki önemli bir fark olarak göze çarpmaktadır. Kozmopolit bir Fransa ve Tanzimat geleneğinde yetişmiş olan Osman Hamdi'yle kendisinden yirmi sene sonra daha milliyetçi nitelikli Alman sisteminde ve geç Hamidi dönemle İttihat ve Terakki rejimi altında olgunlaşan Halil'in aralarındaki bu ideolojik ayrışma Osmanlı zihniyet ve siyasi tarihinin gelişim ve dönüşümünün küçük ölçekli bir örneğini oluşturması açısından gayet ilginçtir.

Bu bağlamda ele alınması gereken son nokta, her zaman merak ve hayretle algılanan babası Edhem Paşa'nın Rum kökeni meselesidir. Bilindiği üzere Edhem Paşa aslen Sakızlı olup 1822'deki kanlı olaylardan sonra esir düşüp köle olarak yetişmiş bir "ahir zaman devşirmesi" olarak tanımlanabilmektedir. Bu durumun günümüzde "Osman Hamdi Rumdu" gibi yanlış ve gülünç şekillerde yorumlanabilmesini bir tarafa bırakacak olursak, asıl üzerinde durulması gereken nokta, Osman Hamdi'nin babasının bu kökeninden ve garip hikâyesinden hiç rahatsız olmamış olması, hatta bunu bir dereceye kadar ilginç ve muhtemelen kendi mesleki kariyeri açısından ironik ve eğlenceli bulmuş olmasıdır. Kendi vatanperverlik anlayışıyla ailesinin bu farklı geçmişi arasında herhangi bir çatışma veya çelişki görmemiş olması, kozmopolit ve Avrupai kimliğinin ve yetişmiş olduğu dönem ile çevrenin mantıklı bir yansıması olarak dikkat çekmektedir. Ona mukabil kardeşi Halil Edhem'in aynı gerçek karşısında kendini rahatsız hissetmesi ve bu hikâyeyi örtecek alternatif köken arayışlarının girmiş olması, yetişmiş olduğu ortamın ve özellikle ağabeyinin ölümünden sonra geldiği mevkiin bir gereği olarak ortaya çıkmaktadır.

Bütün bunların sonucunda spekülatif bir şekilde de olsa, Osman Hamdi'nin 1910'da ölmek yerine İttihat ve Terakki yıllarını görecek şekilde daha uzun yaşamış olsaydı, tipik bir on dokuzuncu yüzyıl vatanperverliği niteliğindeki aidiyet ve bağlılık duygularının yeni gelişmeye başlayan milliyetçi ideolojiyle çatışması ve çelişmesi sonucunda çok mutsuz olabileceği akla gelmektedir...

Kaynakça. (Eldem E, 2003), (Eldem E, 2004a), (Eldem E, 2008a), (Eldem E, 2010a), (Eldem E, 2010e).

Osman Hamdi,
Vazoda Çiçekler, 1876.
Tuval üzerine yağlıboya,
71,5 x 58, 5 cm.
Sakıp Sabancı Müzesi
koleksiyonu,
env. 200-0091-OHB.

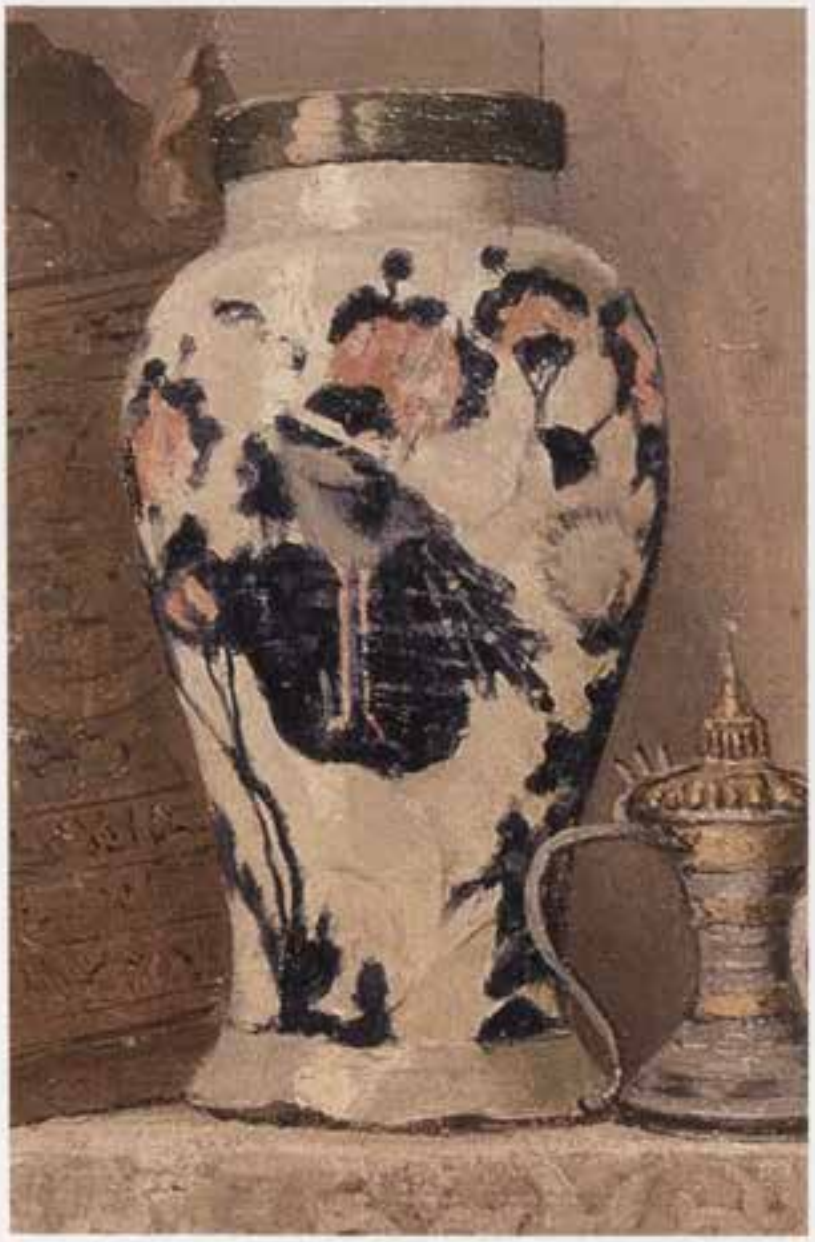


VAZO. *Genellikle çiçek koymak için kullanılan yüksek formlu, tepeden ağızlı çini, toprak, cam veya başka malzemeden imal edilmiş kap.*

Osman Hamdi'nin hayatında ve kariyerinde vazoların önemli bir rol oynamış olduğunu söylemek herhalde abartılı olur ama gene de vazo temasının ayrı bir madde oluşturacak kadar da görünür olduğu bir gerçektir. Çok basit bir şekilde bu temayı ikiye ayıracak olursak bunun ilk boyutu belirli bir vazonun resimde kullanımıyla ilgilidir; ikincisi ise belirsiz bir vazonun resimde dekoratif bir unsur ve figürün hareketini belirleyen bir obje olarak kullanılmasıdır.

Belirgin bir şekilde kullanılan vazo, bugün hâlâ ailede, Osman Hamdi'nin torunu Cenan Sarç'ın oğlu Faruk Sarç'ın elinde masa lambasına dönüştürülmüş halde bulunan iri bir mavi-beyaz fonlu ve pembe çiçekli Çin vazosudur. Bu vazo, Osman Hamdi'nin yapmış olduğu nadir natürmortlardan biri olan 1876 tarihli *Vazoda Çiçekler* adını taşıyan tablonun merkezi unsurudur. İlginç bir şekilde, aynı vazoyu ressam 1888'de

Osman Hamdi'nin *Halıcı Acem* (1888) tablosundan vazo detayı.
Alte Nationalgalerie, Berlin, env. All 842.
© Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte.



Osman Hamdi'nin Çin vazosu, 34 cm, Porselen. Şakayık ve tavus kuşu motifli Çin porseleni, 15. yüzyıl sonu(?). Faruk Sarç koleksiyonu. Vazonun dibinde 「大明成化年製」 yani "Büyük Ming Hanedanının İmparator Chenghua dönemi yapımı" yazmaktadır. İmparator Chenghua 1464-1487 yılları arasında hükümdar olmuş olduğuna göre bu vazonun — eğer daha geç döneme ait bir taklit değilse — bu döneme, yani 15. yüzyılın ikinci yarısında tarihlendirilmesi gerekir.

yapmış olduğu *Halıcı Acem* tablosunda da satılık eşyaların arasında, bir kahvedanın yanında resmetmiştir.

Aile içinde tekrarlanan bir hikâyeye göre bu vazonun Alman İmparatorunun bir hediyesi olduğu söylenmektedir. Ne var ki 1876'daki bir tuvalde yer alması için Osman Hamdi'nin elinde geçmiş olması gereken tarihlerde Alman İmparatoruyla herhangi bir bağlantısı olmadığı gibi — 1873'te kendisine verilen bir nişan dışında — Alman bir hükümdarın bir Uzakdoğu eserini hediye etmesi de pek akla yakın gelmemektedir. Bu meselenin bir karışıklıktan kaynaklandığı kesin gibidir, zira ailenin başka bir ferdinin elinde bulunan ve bariz bir şekilde Alman yapımı olduğu anlaşılan ve bir yüzündeki madalyonda II. Wilhelm'in portresi, diğerinde ise "Berlin Sarayı" bulunan diğer bir vazonun bu tarife çok daha iyi uyduğu kesindir. Hatta bu vazonun çok büyük ihtimalle 1906 yılında Osman Hamdi'nin Müze-i Hümayun'un başındaki yirmi beşinci yılını kutlamak üzere Alman İmparatoru tarafından yollanmış hediye olduğunu düşünmek gerekir.

Osman Hamdi'nin sanat yaşamındaki diğer vazo kullanımına gelince akla gelen, *Vazo Yerleştiren Kız* adıyla bilinen tablonun iki versiyonudur. Biri 1881, diğeri ise 1883 tarihli olan bu iki tuvalde çok benzer bir kompozisyonla genç bir kadın yerleri hasırla kaplı bir odadaki bir sedire hafifçe dizini dayayarak du-

Osman Hamdi'ye İmparator II. Wilhelm tarafından 1906'daki jübilesi için hediye edilen vazo, 1906. Berlin porseleni, 68 cm. Özel koleksiyon.

Osman Hamdi.
Vazo Yerleştiren Kız, 1881.
Tuval üzerine yağlıboya,
55 x 37 cm.
Özel koleksiyon.

Osman Hamdi.
Vazo Yerleştiren Kız, 1883.
Tuval üzerine yağlıboya.
Özel koleksiyon.

Osman Hamdi. *Çiçek Toplayan Kız ya da Leylak Toplayan Kız*, 1298/1882. Tuval üzerine yağlıboya, 56 x 32,5 cm. Özel koleksiyon.

vardaki kavukluk gibi bir etajerin üzerine çiçek dolu bir vazo yerleştirmektedir. Birinde sarı, diğerinde açık mor renkte bir elbise gitmiş olan bu kadınların büyük bir ihtimalle karısı Marie/Naile'den esinlendiği, sahnenin de o tarihlerde sıkça yaptığı harem sahnelerinin bir uzantısı olduğu, dolayısıyla da temsil edilen kişinin evin hanımı olabileceği doğruysa da, ortalığı düzenlemekle görevli bir cariye olma ihtimalinin daha yüksek olduğu akla gelmektedir.

Ayrıntılarda farklı da olsa, genel kompozisyonunda kadın-çiçek motifini kullanması açısından benzerlik arz eden 1298/1882 tarihli *Çiçek Toplayan Kız* ya da *Leylak Toplayan Kız* adıyla bilinen tuvali de bu maddeye dahil etmenin mantıklı olacağını düşündük. Bir saray/konak bahçesinde leylak toplayan ve bir kez daha ev hanımı ile cariye kimliklerinden hangisine daha yakın olduğu tartışılabilecek olan bir kadını temsil eden bu tablo, kadının oldukça donuk pozu açısından çok başarılı olmamakla beraber, John Frederick Lewis'in bazı tuvallerini hatırlatması bakımından ilginçtir. Bu tuvalin Osman Hamdi'nin Tükçe imza ve hicri tarih taşıyan nadir eserlerinden biri olması da ayrıca dikkat çekicidir.

VENEDİK. *İtalya'nın Kuzeydoğusunda, Adriyatik Denizi'ndeki bir lagüne yerleşmiş şehir.* » **MANZARA**

VİYANA DÜNYA SERGİSİ. *1 Mayıs ile 2 Kasım 1873 tarihleri arasında Viyana'da düzenlenen uluslararası sergi.* 1851'den beri Paris ve Londra'da düzenlenen büyük uluslararası sergilerin beşincisi 1873 yılında Viyana'da gerçekleşmişti. Bu sergileri gittikçe önemsemeye başlayan Osmanlı hükümeti bu sergiye çok önceden hazırlanmış, kendi tanıtımını en iyi şekilde gerçekleştirmek için özel bir gayret sarf etmişti. Bu girişimin içinde Osman Hamdi'nin çok önemli bir rolü olmuştu. Bunda muhtemelen babası Edhem Paşa'nın o tarihlerde Nafıa Nazırı oluşunun önemli bir payı vardı. Serginin hazırlık komisyonunun başındaki Edhem Paşa, bu vesileyle iki önemli kitap hazırlatmaya karar vermişti. *Usul-ı Mimari-i Osmani* adını taşıyan ve Osmanlı mimarisinin bir tür tarihini oluşturan ilkinin gerçekleştirilmesini Marie de Lau-

Osman Hamdi'ye verilmiş olan Liyakat madalyasının beratı, 18 Ağustos 1873. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi arşivi.

Osman Hamdi, Viyana, 1874. Adèle fotoğraf stüdyosu. Ömer M. Koç koleksiyonu.

nay ile Montani Efendi'ye emanet etmişti; ikincisi ise *Elbise-i Osmaniye* adı altında bütün imparatorluktaki çeşitli halkların geleneksel kıyafetlerini sergileyecekti ve yapımı da Marie de Launay ile kendi oğlu Osman Hamdi'ye havale etmişti.

Osman Hamdi serginin Osmanlı seksiyonunun komiseri tayin edilmişti. Bu sıfatla 1872 baharında Viyana'ya gitmiş, 21 Haziran'a kadar ilk hazırlıkları tamamlayarak İstanbul'a dönmüştü. Şubat 1873 civarında tekrar Viyana'ya gitmiş, serginin sonuna kadar orada görevi başında kalmıştı. Eldeki fotoğraflardan Osman Hamdi'nin Viyana'ya karısı Agarithe ile birlikte gitmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Sergide Osmanlı hükümeti 1867'de Paris'te yaptığı gibi "tipik" bazı binalar inşa ettirmişti: Bir konak, bir cami, bir hamam, bir Şark kahvesi, birkaç dükkân, Boğaz'da küçük bir yalı... Baron Hirsch'in teklifi ve 2.000 sterlinlik yardımı sayesinde Boğaz'ın gayet ayrıntılı rölyefli bir haritası da gerçekleştirilmişti. Buna ilâveten Boğaz'ın balık ve bitkilerinin örnekleri, dört adet Rumeli haritası, bir de Müze-i Hümayun müdürü Dethier'nin yapmış olduğu ve fetihten beri Osmanlı payitahtının geçirmiş olduğu değişimleri gösteren bir harita da eklenmişti.

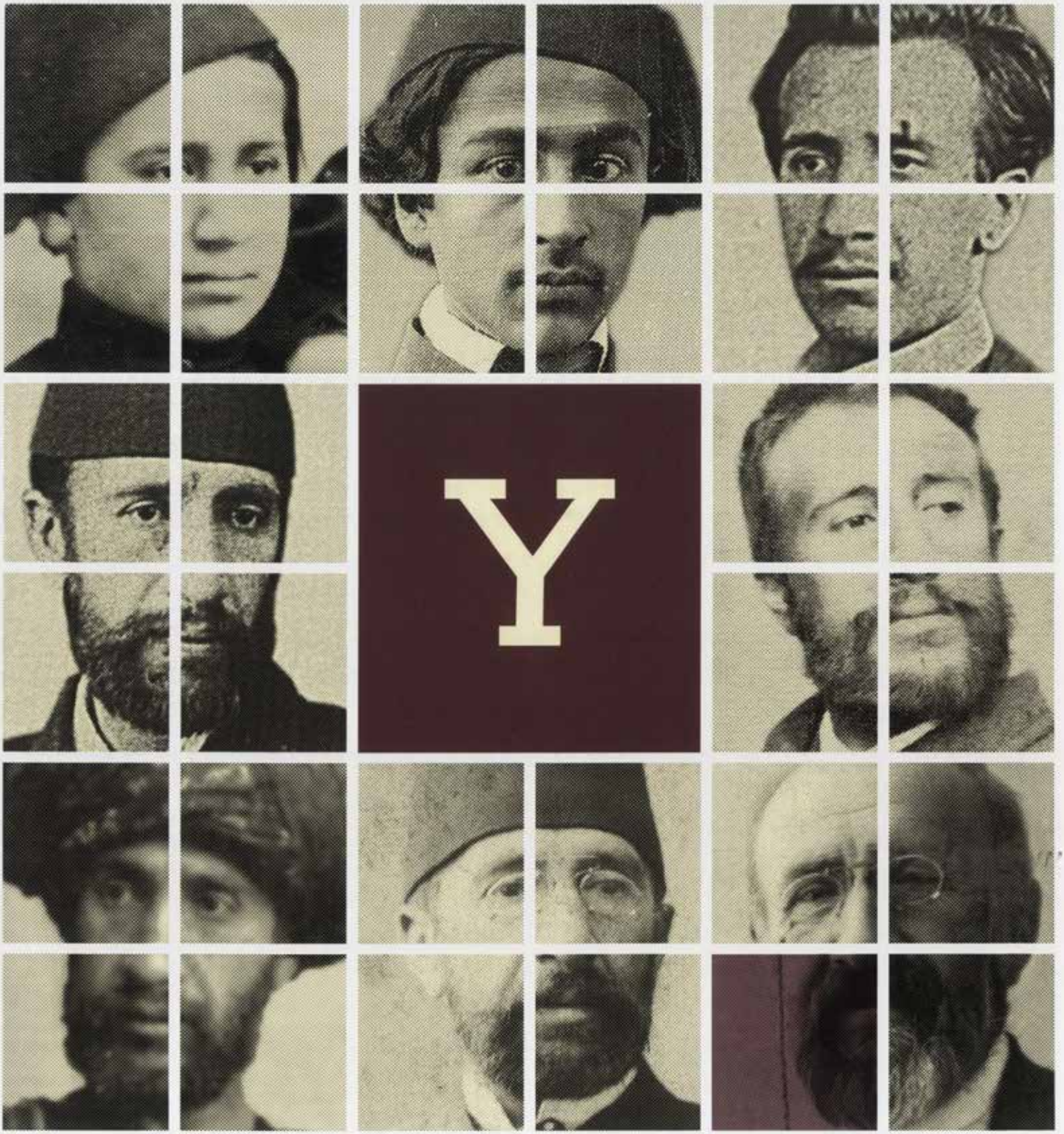
Osmanlı seksiyonuna Avusturyalılar özellikle çok geniş bir yer ayırmışlardı: 2.000 m²'lik kapalı alan birçok Avrupa devletine verilenden çok fazlasıydı. Sergiye bir de etnografik bir katkı olarak *Elbise-i Osmaniye* albümündeki kıyafetlerin canlı mankenler üzerindeki teşhiri eklenmişti. Bütün bu sürecin sonunda Osmanlı katılımı toplam 420 mükâfat kazanmıştı: 27 terakki madalyası, 14 zevk madalyası, 183 liyakat madalyası, 196 mansiyon, 8 işbirliği madalyası ve hükümete verilen 2 onur beratı.

Kaynakça. (BOA, HR. SYS 211/31; BOA, HR. SYS 211/42; BOA, HR. SYS 211/44), (*Journal des débats*, 24 Haziran 1872), (*Le Temps*, 13 Mayıs 1873), (Catalog, 1873), (Énault, 1874: 524-527), (Edhem Pacha, 1873), (Hamdi ve de Launay, 1873).

WALKER ART GALLERY. *1873 yılında Liverpool'da Andrew Barclay Walker'ın bir bağışıyla oluşan ve 1877'de kapılarını açan sanat müzesi.* **» OKUYAN GENÇ EMİR**

WOOD, JOHN TURTLE. *1821-1890 yılları arasında yaşamış ve 1863'ten itibaren Efes harabelerini kazarak 1869 Artemis tapınağını keşfeden İngiliz mimar, mühendis ve arkeolog.* **» ASAR-I ATİKA NİZAMNAMESİ**

1873 Viyana Sergisi madalya örnekleri: Terakki (*Fortschritte*); Zevk (*Guten Geschmack*); Sanat (*Kunst*); Liyakat (*Verdienste*) ve herbirinin ön yüzünde yer alan İmparator Franz Joseph'in portresi. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi arşivi.


Y

YARADILIŞ. *Hayat verme, doğum, doğuş; Osman Hamdi'nin* Mihrap *adıyla bilinegelen tablosunun gerçek adı.*

Osman Hamdi'nin *Kaplumbağalı Adam*'ı — halk arasında bilinen adıyla *Kaplumbağa Terbiyecisi* — 2004 yılında 3,5 milyon dolara satılıncaya kadar ressamın en iyi bilinen eseri herhalde *Mihrap* adıyla bilinen ve gayet süslü bir mihrabın önünde büyük bir rahleye oturmuş sarı elbiseli bir kadını önünde tüten bir buhurdan ve yere savrulmuş kitaplarla resmeden tabloydu. Tablonun neden bu kadar dikkat çektiğini anlamak zor değildi: Mihrap önünde bir rahleye oturmuş bir kadının önünde yere atılmış Kuran'a benzer kitapların oluşturduğu bir kompozisyon ister istemez akla din karşıtı bir mesaj getiriyordu. Buna bir de kimine göre kadının hamile olduğu hissi de eklendiğinde mesele iyice derin bir hal alıyordu.

Bu tuval konusunda Mustafa Cezar'ın söyledikleri birkaç açıdan ilginçti. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*'nin ilk baskısında yer alıp da her nedense ikinci baskısına konmayan bu yorum, yazarın tablo ile ilgili görüşlerini ve tutumunu özetliyordu:

> Osman Hamdi bey, eserleri arasında en mânalı ve düşündürücü olan bu pek ilginç tablosu ile: aşkın, sevginin mutena yerini, insanlığın büyük değerler verdiği şeyler ortasına genç bir kadın yerleştirmek suretiyle sembolize etmek istermiş görünüyor. Buhurdan ve dumanı ile de duyguların sıcaklığını ve bunun yönünü işaretleyerek mânaya daha da açıklık kazandırmış halde...
>
> Zamanına göre hayli cesurca bir sembolizasyon yolu seçilerek işlenişin yanı başında sanatçının dini konulardaki toleranslı zihniyetini de açığa vuran bu esere, Hamdi Bey'in ne ad taktığını tespit edemedik. Sadece, torunlarından Cemal Bark vasıtasıyla, resime modellik edenin nor Ermeni hizmetçinin genç kızı olduğunu öğrenebildik.
>
> İnsanlığın en güçlü ve ortak duygusunu, öte yandan erkekler açısından, kadının bu duygular merkezindeki yerini ulvi-

Osman Hamdi, *Yaradılış*, 1901. Tuval üzerine yağlı boya, 210 x 108 cm. Özel koleksiyon.

İkler âlemi içinde açıklamaya çalışan bu tabloyu, biz "Mihrab" diye adlandırdık. Bu isimde karar kılarken, mecazi anlamda mihrabın "sevgilinin kaşları" ve "ümit bağlanan yer" anlamına gelişini de hesaba kattık; ama, okuyucularımız belki buna bizimkinden daha da uygun bir ad bulabileceklerdir.

Belli ki Cezar bu tabloyu rahat yorumlayamıyordu. Yerdeki kitapların Kuran olabileceği konusunda tek bir söz etmediği gibi genellikle algılanan mesajı tersine çevirip genç kadının "insanlığın büyük değerler verdiği şeyler ortasına" yerleştirildiğini söyleyerek bu "şeyleri" ayaklarının altına aldığını söylememiş oluyordu. Keza genellikle din karşıtı olarak algılanan bir mesajı "dini konulardaki toleranslı zihniyet" olarak sunmak da temkinli bir davranış olarak göze çarpmaktadır. Bu anlamda Sezer Tansuğ'un "Üstelik Avrupa'da hiçbir oryantalist ressam cami mihrabı önündeki rahleye, model Ermeni kızını oturtup ayaklarının altına Kur'anı Kerim sayfalarını yayacak kadar ileri gidememiştir" sözlerinin bu tablo hakkındaki genel hissiyata daha yakın olduğunu kabul etmek gerekir.

Mustafa Cezar yorum konusunda fazlaca ihtiyatlı davranıyor olabilirdi; ama en azından bugün herkesin kullandığı *Mihrap* adını nasıl kendi uydurduğunu söyleyerek çok önemli bir bilgi aktarmış oluyordu. Zira bu durum, Türk sanat tarihçiliğinde nasıl bir bilginin kolayca hiçten var edilebildiğini, daha da önemlisi sonradan da en ufak bir sorgulamaya tabi tutulmadan tekrarlanabildiğini göstermektedir. Oysa biraz bir

Yaradılış'ın alt yarısındaki atılmış kitapların oluşturduğu kompozisyon.

Yaradılış'ta yer alan ve belirgin bir şekilde Kuran'a benzetilmiş olan kitapların ayrıntılı görüntüleri.

araştırmayla, bu tuvalin "gerçek" adını, yani ilk defa sergilendiğinde katalogda kaydedildiği adını bulmak mümkün olmuştur. 1903 yılındaki Londra Kraliyet Akademisi'nin yaz sergisinde bu tablo 135 sıra numarası altında ve "*La genèse*", yani *Tekvin* ya da *Yaradılış* adıyla sergilenmişti.

Bu ismin ne kadar önemli ve mânidar olduğunu herhalde belirtmeye gerek yoktur. *Mihrap* sadece resimde yer alan bir mimari unsuru tarif ederken *Yaradılış* çok daha karmaşık bir kavrama işaret ediyordu. Böyle bir ismin de sergi düzenleyicileri tarafından uydurulmuş olması pek olası değildi. Dolayısıyla gerçekten de Osman Hamdi'nin takmış olduğu bir isim olduğu kesin gibiydi, Ne mânâya geldiği de açıktı: Torunu Cenan Sarç'ın bir gazetede söylediğine göre resimdeki kadının hamile olmuş olması birden daha da mânidar bir hal almaktaydı. Cenan Sarç'ın rivayetlere dayanarak söylediğinin aslında tamamen doğru olduğu ortaya çıkıyordu. Bütün mesele kadının kim olabileceğiydi. Osman Hamdi'nin resimlerinde karısını model olarak kullandığına dayanarak burada karısını görenler yanılıyorlar: Resmedilen kadın o zamanki Marie/Naile gibi kırk yaşında değil, çok daha gençti. Aile fertlerini biraz inceledikten sonra gerçek kolayca ortaya çıkmaktadır: Tablonun yapıldığı 1901 yılında hamile olabilecek tek kadın, 1 Mayıs 1902 günü Nimet adındaki kızını dünyaya getirecek olan Osman Hamdi'nin kızı Leyla'ydı.

Bu durumda tablonun analığın ve hayat vermenin bir alegorisi, hayatın bir methiyesi olduğu kesin gibidir. Anne olacak kadın, bir tapınağın sunağının önünde bir kaideye yerleştirilmiş bir tür tanrıça heykeli gibi durmaktadır. Önündeki buhurdan ve tüten duman, tanrıçaya sunulan bir adak gibi gözükmekte, yere savrulmuş ve dağılmış kitaplar ise bu pagan kompozisyonu tamamlamaktadır.

Tabloda yer alan başlıca objelerin tespiti Belgin Demirsar tarafından yapılmıştır. En önemli unsur olan mihrap, Karaman'daki İbrahim Bey İmareti'nden alınıp Müze-i Hümayun'un İslami eserler bölümünde teşhir edilen çinili mihraptır. Rahle, Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde 107 envanter numaralı olanıdır; şamdan ise aynı müzedeki 111 envanter numaralıya benzemektedir. Kitaplara gelince, Demirsar ciltlerini incelemekle yetinip, birininkinin TopkapıSarayı'ndaki bir Kuran'ın cildine benzediğini söylemektedir.

Oysa kitaplar biraz daha fazla incelenmeyi hak etmektedir. Tabloda yer alan on beş kadar kitabın yarısı kadarı kapalı olup sadece cildi gözüktüğünden tespit edilmesi zordur. Ona mukabil açık olanların birkaçının Kuran olduğu şüphesizdir. Kadının sol elbise kolunun altındaki parcalanmis kitapta hizip güllerinin yanı sıra bir sure başı tezhibiyle besmele de seçilebiliyor. Bunun altında, tablonun en sağındaki açık kitabın da keza Kuran'dan başka bir şey olmadığı anlaşılıyor. Aynı şey buhurdanın hemen sağ üstünde olan kitap için geçerlidir. Kuran olduğu şüpheli olan tek kitap, kadının sol ayağının altında olup elbisenin eteğinin yarısını örttüğü kitaptır. Bu kitabın hattının ne olduğu — hatta Arapça bile olup olmadığı — şüpheli, yan

Yaradılış'ta en önde yer alıp "Osman Hamdi" imzasını taşıyan ama ismi okunamayan kitaptan ayrıntı.

Yaradılış'ta yer alan *Zend-i Avesta* nüshasının ayrıntılı görüntüsü.

Yaradılış'ın fonunu oluşturan İbrahim Bey İmareti'nin mihrabının Müze-i Hümayun'un üst katındaki İslami eserler bölümünde bulunan fotoğrafı, yakl. 1900. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi arşivi.

tarafında olduğu hissedilen isminin ise okunamadığı dikkat çekicidir.

Fakat bütün bu kitapların arasında özellikle ilginç olan iki yazmayı ayrı ele almak gerekir. Bunların birincisi tuvalin en önünde ve tam ortasında yer alan ve siyah cildi kapalı olduğundan sadece dışı görülen kitaptır. Kitabın seyirciye dönük yan tarafında iki ibare göze çarpmaktadır. Bunların solda olanı, "Osman Hamdi", yani ressamın atmaya bayıldığı gizli imzasının bir örneğidir. Fakat sağda "Sakiyâ Mevlâ"ya benzeyen bir türlü çözemediğimiz bir kitap başlığı olduğu anlaşılmaktadır.

İkincisi ise inanılmaz derecede ilginçtir: Buhurdanın sol üstünde ve kadınının eteğinin sağ paçasının altında yer alıp açık duran, lacivert tezhipli olduğu anlaşılan kitaba iyice yaklaşıldığında uzaktan Kuran'dan bir sure başına benzeyen sayfanın aslında bambaşka bir eserin başlangıcı olduğu anlaşılmaktadır. Tezyinatın orta şeridinde yaldızlı harflerle "Zend Avesta" sözleri yer almaktadır. Genellikle *Zend-Avesta* diye bilinen ama aslında *Zend-i Avesta* diye okunması gereken bu sözler Zerdüşt dininin kutsal metinlerini oluşturan *Avesta*'nın yorumundan ibarettir. Başka bir deyişle *Zend-i Avesta*, *Avesta Şerhi* diye tercüme edilebilecek bir kutsal metin açıklamasıdır. Türkiye yazmaları toplu kataloğunda herhangi bir nüshasına rastlayamadığımız bu kitabı resmetmenin Osman Hamdi'nin aklına nereden ve nasıl gelmiş olabileceğini tahmin bile etmek imkânsız görünmektedir. Fakat kaynağı ne olursa olsun, tabloya hakim olan alegoriye uygun bir şekilde din kitaplarının üzerinde yükselen bir kadın/anne imajına destek veren bir unsur olarak kullanılmış olduğu kesindir.

İşin ilginci, bu tablonun Londra'da sergilendiği 1903 yılında hiç de bu şekilde algılanmamış olduğudur. Yorum ve eleştirilerin çoğu tabloda gördüklerini gayet sakin bir şekilde aktarmakla yetiniyordu:

> Limon sarısı renginde bir Şark elbisesi giymiş bir kadın, set üzerindeki X şeklindeki bir iskemlede oturmaktadır. Arkasında mavi çinili Kahire usulü bir duvar yer almakta, ayaklarında ise Arapça kitaplar dağılmış durumdadır.

Ne rahleden, ne mihraptan, ne de kitapların dini nitelikli olabileceklerinden söz edilmiş. Meşhur mizah dergisi *Punch* ise tablodaki kadını o zamanlar publerde oynanan ve "Aunt Sally" (Sally Teyze) denen bir hedef vurma oyununa benzeterek esere *The Genesis of Aunt Sally* demekle yetinmişti. Diğer bir yorum ise çok ilginçti, zira tablo aynı sergide yer alan başka tuvallerle çarpıcı bir şekilde mukayese ediliyordu:

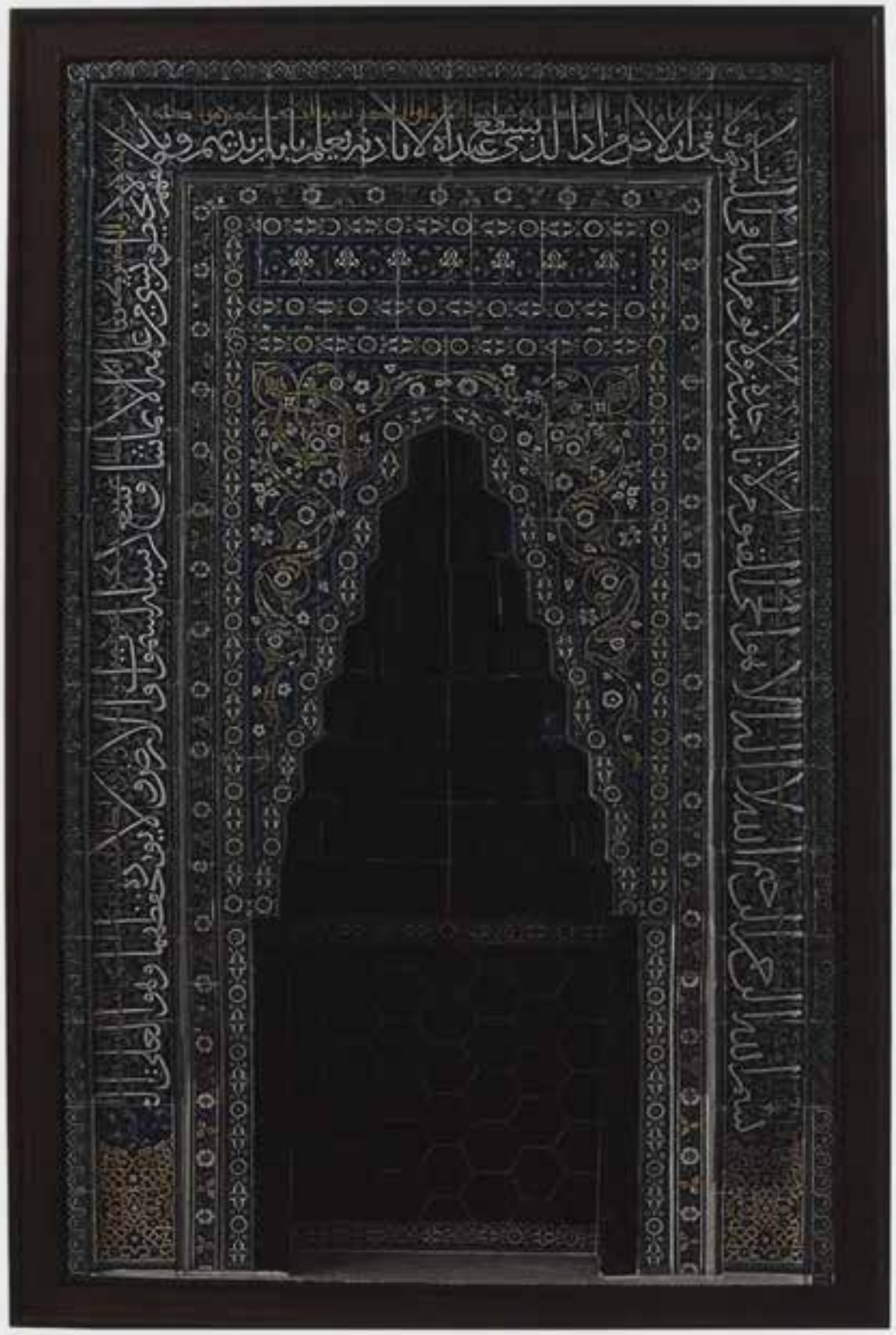
Bir de İstanbul'dan Türk ressam Osman Hamdi Bey'in şaşırtıcı "Yaradılış"ına bakın: Bir Türkten geliyor olması şaşırtıcı olmanın ötesinde Akademi tarafından kabul edilmiş olması daha da şaşırtıcı olan bir tuval. Ahlakı epeyce bozuk bir kadın, şiddetli bir sarı rengine bürünmüş, güçlü mavi çinili bir arka planın önünde dimdik oturmuş, etrafı ise kısmen parçalanmış ve yere atılmış Farsça kitaplarla çevrili. Fakat bir müddet seyrettikten sonra izleyicinin maruz kaldığı şok azalmakta gibi ve şiddetli renklerin içinde kullanılmış tonların kalitesindeki maharet takdir edebilmeye başlıyoruz. Bizim Batı renklerimiz Hamdi Bey'in Doğu güneşine alışmış gözlerine ne kadar da renksiz gözüküyor olmalı! Bay MacBeth'in erkeksi renkler ve duruş sergileyen ama insiyaki olarak zarif ve sanat dolu olan kuvvetli "Korsanın Karısı" bile bu Doğu ressamına uysal gözükmeli; Grissel'in zarif "Eşin Sabır Çiçeği", ya da Bay Joy'un zarif hatlarıyla hassas teni ise kendisine pek üzgün ve zayıf bir dünyanın yansıması olarak gözükmelidir.

Tablonun şok yarattığını, kadının ahlaksız durduğunu, Doğu renklerinin ve şiddetinin hakim olduğunu söyleyen bu eleştiride de asıl akla gelen unsurlar zikredilmemişti bile: Ne mihrabın ya da rahlenin işlevi, ne yerdeki kitapların niteliği Avrupalı seyirci ve eleştirmenlerinin dikkatini çekmiş gözüküyordu. Ama ilginçtir ki bu tablo sergilendiğinden üç sene sonra 1906'da Osman Hamdi'ye Kraliyet Akademisi yabancı üyeliği verilmesi söz konusu olduğunda hâlâ "garip" olarak hatırlanıyordu...

Son olarak hatırlatılması gereken bir nokta, Osman Hamdi'nin bu tabloyu gözlerden uzak tuttuğu, sakladığı konusundaki rivayetlerdir. Gerçekten de Osmanlı bağlamında böyle bir çekinmenin söz konusu olabileceğini düşünmek mümkünse de, zaten İstanbul'da eser sergilemeyen bir ressamın bu tuvalinin evinin ya da atölyesinin kuytu bir köşesinde tutmak dışında pek fazla bir tedbir almasına gerek de yoktu. Ancak yurtdışında sergilenmesi konusunda hiç de çekingen davranmadığı, hatta 1903'teki Londra sergisinden sonra bu eseri tekrar Batıda sergilemek için girişimlerde bulunduğu anlaşılmaktadır. Osman Hamdi'nin ve kardeşi Halil Edhem'in dostu ve meslektaşı Hermann Vollrath Hilprecht'in 24 Ocak 1904 tarihli bir mektubundan bu tablonun Amerika Birleşik Devletleri'nde sergilenmesi için girişimde bulunduğu, fakat yüksek giriş vergilerinden dolayı en uygun çarenin 1906'da Saint-Louis'de gerçekleşecek olan Dünya Sergisine yollanması olduğu yönünde bilgiler aldığı anlaşılmaktadır.

Burada ortaya çıkarttığımız yeni bulguların ışığında Osman Hamdi'nin *Yaradılış*'ının daha uzun müddet konuşulacağını ümit etmek gerekir. Bugüne kadar sadece tahmin ve rivayetler üzerine kurulu yorumlar söz konusuyken artık gayet somut bazı bilgilere dayanan yeni bulgularla bu tabloyu tekrar inceleme fırsatı doğmuştur.

Bu konudaki belki en ilginç ama henüz spekülatif sayılabilecek bir nokta, *Yaradılış*'ta yer alan genç kadının duruşunun



Yaradılış'ın fonunu oluşturan İbrahim Bey İmareti'nin mihrabının Çinili Köşk'teki durumu, Temmuz 2010. İstanbul Arkeoloji Müzeleri.

Jean-Léon Gérôme'un *Tanagra* isimli heykeline (1890) ne kadar benzediğidir. Biri giyimli, diğeri çıplak olan bu iki kadın arasında bir bağlantı kurmanın belirli bir riski olmakla birlikte, gayet çarpıcı bir benzerliği yok saymak da imkânsızdır. Bu konuya dikkatimizi çeken kişinin Paris'te 2010 yılının sonunda Gérôme üzerine çok etkileyici bir serginin küratörlerinden Édouard Papet olması ayrıca güven verici bir unsurdur: *Yaradılış* tuvalinin projeksiyonunu görüp bunun *Tanagra*'nın aynı olduğunu belirten Papet'nin bu kadar tabii bir tepki göstermiş olması, iki eser arasındaki benzerliğin *Yaradılış*'a mâna arayan bir Türk araştırmacının zorlama olabilecek yorumlarının da ötesinde gerçekten dikkat çekici olduğunu göstermeye yeterlidir.

Jean-Léon Gérôme, *Tanagra*, 1890. Renklendirilmiş mermer, Musée d'Orsay, Paris. Fotoğraf: Adolphe Giraudon, 1890. © Patrice Schmidt, Musée d'Orsay.

Bu bağlantıyı daha da makul hale getirecek olan bir bilgi de, Gérôme'un Osman Hamdi'ye 23 Ocak 1891'de yollamış olduğu bir mektupta mevcuttur:

> Sizin keşiflerinizi [Sayda lahitlerini kastediyor] gözümde daha da ilginç kılan, heykellerin renklendirilmesiyle çok meşgul olmam, sizin de bunun iyi muhafaza edilmiş birçok örneklerini ortaya çıkarmış olmanız. Son seyahatinizde görmüş olduğunuz Tanagra heykelciği boyandığında, güzelliği yüzde yüz arttı ve bu girişimim ressam ve heykeltraşların çoğu tarafından iyi karşılandı. Bazı rutinciler itiraz ettiler; ama bu girişimimin lehine ek bir delildir. Dolayısıyla bu başarıdan cesaret alarak deneylerime devam ediyorum ve daha yeni insan boyunda bir Bellone heykeli bitirdim. Bu heykel birçok maddeden oluşacak: Çıplak kısımlar fildişi, kumaşlar farklı renklerde eskitilmiş gümüş ve altın, savaklarla birlikte vs...

Bu alıntıdan anlıyoruz ki Osman Hamdi 1889'da Paris'e gittiğinde Gérôme'u atölyesinde ziyaret etmiş, 1890 yılında bitireceği Tanagra heykelini henüz hazırlık aşamasında görmüştü. Kendisine ayrılan maddede belirtildiği gibi Gérôme'un heykellerinin fotoğraflarını Osman Hamdi'ye yolladığını da bilince, Osman Hamdi'nin bu ilginç parçadan etkilenmiş olduğunu ve on yıl kadar sonra bunu — giydirerek de olsa — model olarak kullanmış olduğunu düşünmek hiç de abes bir düşünce olmasa gerek. Tanagra adıyla anılan heykelciklerin Yunanistan'da çıktıkları kazı alanından isimlerini almaları ve benzerlerinin de Myrina'da bulunmuş olması bu meseleye bir de ilginç bir arkeolojik boyut kazandırmaktadır...

Kısacası yıllarca *Mihrab* diye anılagelen *Yaradılış*'ı daha yeni yeni keşfetmeye başladığımızı söylemek herhalde yanlış olmayacaktır.

Kaynakça. (Academy, 1903: 15), (Royal Academy, 1903c: 379, 383), (Punch, 1903: 322), (Graves, 1905: III, 364), (Halil Edhem Arşivi, Hilprecht'ten Halil Edhem'e, 24 Ocak 1904), (Royal Academy, 1906c: 66), (Cezar, 1971: 324), (Demirsar, 1989: 119-123), (Tansuğ, 1991: 108), (Shaw, 1999b: 429-430), (Duben, 2007: 29), (Gérôme, 2010: 298-304).

YAZI LEVHASI. *İslam ve Osmanlı geleneğinde genellikle duvara asılmak üzere tasarlanmış ve dini içerikli sözlerin güzel ve itinalı bir hatla yazıldığı pano; hat levhası.*

Osman Hamdi'nin resimlerinde yazıya ve özellikle hat örneklerine yer vermeye ne kadar meraklı olduğu malumdur. Resimlerinde yazının yazılışına *Arzuhalci* tablosunda olduğu gibi yer verdiği vakiyse de genellikle yazıyı okunur şekliyle temsil etmiştir. Kâh kitap sayfalarında, kâh çini hat panolarında, kâh taşa oyulmuş olarak resmettiği hat örneklerine ek olarak en çok kullandığı yazı görüntüsü, duvara asılan çerçeveli yazı levhalarıdır. Hat levhası olarak da bilinen bu objeler Osmanlı geleneğinde mânâsından bağımsız olmasa da genellikle dekoratif amaçla gerek dini mekânlarda, gerek ev veya kamuya açık mekânlarda kullanılmaktaydı. Bunların ne şekilde tüketildiklerini en güzel anlatan sahnelerden biri *Cami Kapısında* tablosunda (1891) yer almaktadır. Bu tuvalin sağ tarafında görünen bir sahafın gerdiği bir ipe geçirilmiş sır sıra yazılar, bu tür hat örneklerinin nasıl popüler bir meta olduğunu göstermektedir. Bu levhalardan birinin mânâsı, hattı ya da sadece rengini beğenerek seçen müşteriler aldıkları yazıyı çerçeveletip duvarlarına asabiliyorlardı.

Osman Hamdi'nin resmettiği yazı levhalarının hepsi dini içerikli metinler içermektedir. Çoğu Kuran'dan alıntılardan olu-

Osman Hamdi, *Arzuhalci*, t.y. Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 77 cm. Sakıp Sabancı Müzesi koleksiyonu, env. 200-0089-OHB.

Cami Kapısında (1891) tablosundan bir detayda yazı levhaları satan sahaf. © University of Pennsylvania Museum.

şan bu örneklerin yanında bir de sadece Peygamberin, ya da bir tarikat kurucusunun adını zikredenlerine nadiren de olsa rastlamak mümkündür. Resmettiği bu levhaları yerleştirdiği mekânlar da genellikle dini nitelikteyse de — özellikle cami ve türbe — istisnai olarak ev içinde de kullanılmış olanına rastlamak mümkündür. Bunların arasında "gayriciddî" sayılacak tek örnek, *Kahve Ocağı*'nda yer alan ve yazısı ressamın adından ibaret olan levhadır...

Osman Hamdi tablolarında bazı levhaları sık sık tekrarlayarak kullanmıştır. "Ve mâ tevfîkî illâ billah" (Benim başarım ancak Allah iledir; Hûd 11:88) bunun bir örneğidir. Fakat özellikle bir yazı levhasına tablolarında bir *leitmotiv* oluşturacak derecede sık rastlanmaktadır: Biri koyu, biri açık iç içe geçmiş iki hattın oluşturduğu "Hüve'l-gafûru zu'r-rahme / Tevekkelet bi-mağfireti'l-Muhaymin" (O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır [Kehf 18:58'den uyarlama] / Allah'ın mağfiretine sığınıyorum) yazısı. Türbeden camie, camiden ev salonuna kadar çeşitli mekânlarda tekrarlanıp duran bu levhanın metnine özel bir anlam yüklemek herhalde yanlış olacaktır. Osman Hamdi gibi kullandığı bütün obje ve mimari detayları estetik ve dekoratif bir kaygıyla ve kurguladığı sahneye bir tür "gerçeklik" vermek için kullanan bir sanatçının hattaki mânanın peşine düşeceğini beklemek biraz zorlama olacaktır. Akla gelen çok daha muhtemel bir izah, içiçe geçmiş güzel bir hat örneği oluşturan bu levhayı özellikle dekoratif bulması, hatta belki de bunun bir örneğine sahip olması olabilir.

Tuvalleri ayrıntılı bir şekilde incelediğimizde bu levhaları da ele aldığımızdan burada fazla bir ayrıntıya kaçmadan tespit edebildiğimiz kadarıyla Osman Hamdi'nin eserleri arasında yazı levhası içeren tabloların ve içerdikleri levhaların metninin oluşturduğu aşağıdaki listeyi vermekle yetineceğiz:

– *Kahve Ocağı* (1879): "Osman Hamdi 1295".

– *Ressam Çalışırken* (1880): "Hüve'l-gafûru zu'r-rahme / Tevekkelet bi-mağfireti'l-Muhaymin" (O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır [Kehf 18:58'den uyarlama] / Allah'ın mağfiretine sığınıyorum).

– *Yeşil Türbe'de Dua* (1881): "Hüve'l-gafûru zu'r-rahme" (O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır [Kehf 18:58'den uyarlama]).

– *Yeşil Türbe'de Dua Eden Kız* (1881?): "Hüve'l-gafûru zu'r-rahme / Tevekkelet bi-mağfireti'l-Muhaymin" (O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır [Kehf 18:58'den uyarlama] / Allah'ın mağfiretine sığınıyorum) yazısı.

– *Yeşil Türbe'de Dua* (1882): "Hüve'l-gafûru zu'r-rahme /

Osman Hamdi'nin en çok kullandığı "Hüve'l-gafûru zu'r-rahme / Tevekkelet bi-mağfireti'l-Muhaymin" levhasının muhtelif örnekleri: 1. *Ressam Çalışırken* (1880); 2. *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890); 3. *Kuran Okuyan Hoca* (t.y.). 4. *Çarşaflanan Kadınlar* (t.y.);

Tevekkelet bi-mağfireti'l-Muhaymin" (O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır [Kehf 18:58'den uyarlama] / Allah'ın mağfiretine sığınıyorum).

– *Bursa'da Yeşil Cami'de* (1890): "Hüve'l-gafûru zu'r-rahme / Tevekkelet bi-mağfireti'l-Muhaymin" (O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır [Kehf 18:58'den uyarlama] / Allah'ın mağfiretine sığınıyorum).

– *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız* (1890): "Bismillahi'r-rahmani'r-rahim / Hüve'l-gafûru zu'r-rahme" (O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır [Kehf 18:58'den uyarlama]).

– *Cami Kapısında* (1891): 1. "Ya Hazret-i ..."; 2. "Ve men yetevekkel alâllâhi fe huve hasbuhu" (Kim de Allah'a tevekkül ederse, O, ona yeter; Talak 65:3); 3. "Kullemâ dehale aleyhâ Zekeriyyal mihrâbe, vecede indehâ rızkâ" (Zekeriya her ne zaman mihraba girdiyse, [Meryem'in] yanında bir yiyecek buldu; Al-i İmran 3:37); 4. "Hâzâ min fadlı rabbî" (Bu Rabbimin fazlındandır; Neml 27:40); "Allahu latîfun bi ibâdihi" (Allah, kullarına karşı lutuf sahibidir; Şûrâ 42:19).

– *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1903): 1. "Ve mâ tevfîkî illâ billah" (Benim başarım ancak Allah iledir; Hûd 11:88); 2. "Ve hüve'l-gafûru zu'r-rahme" (Ve O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır; Kehf 18:58'den uyarlama).

– *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904): "Ya Hazret-i Bahâüddin Şâh-ı Nakşıbendî"

– *Kaplumbağalı Adam* (1907): "Muhammed".

– *Çocuklar Türbesinde Derviş* (1908): 1. "Ve mâ tevfîkî illâ billah" (Benim başarım ancak Allah iledir; Hûd 11:88); 2. "Muhammed".

– *Çarşaflanan Kadınlar* (t.y.): "Hüve'l-gafûru zu'r-rahme / Tevekkelet bi-mağfireti'l-Muhaymin" (O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır [Kehf 18:58'den uyarlama] / Allah'ın mağfiretine sığınıyorum).

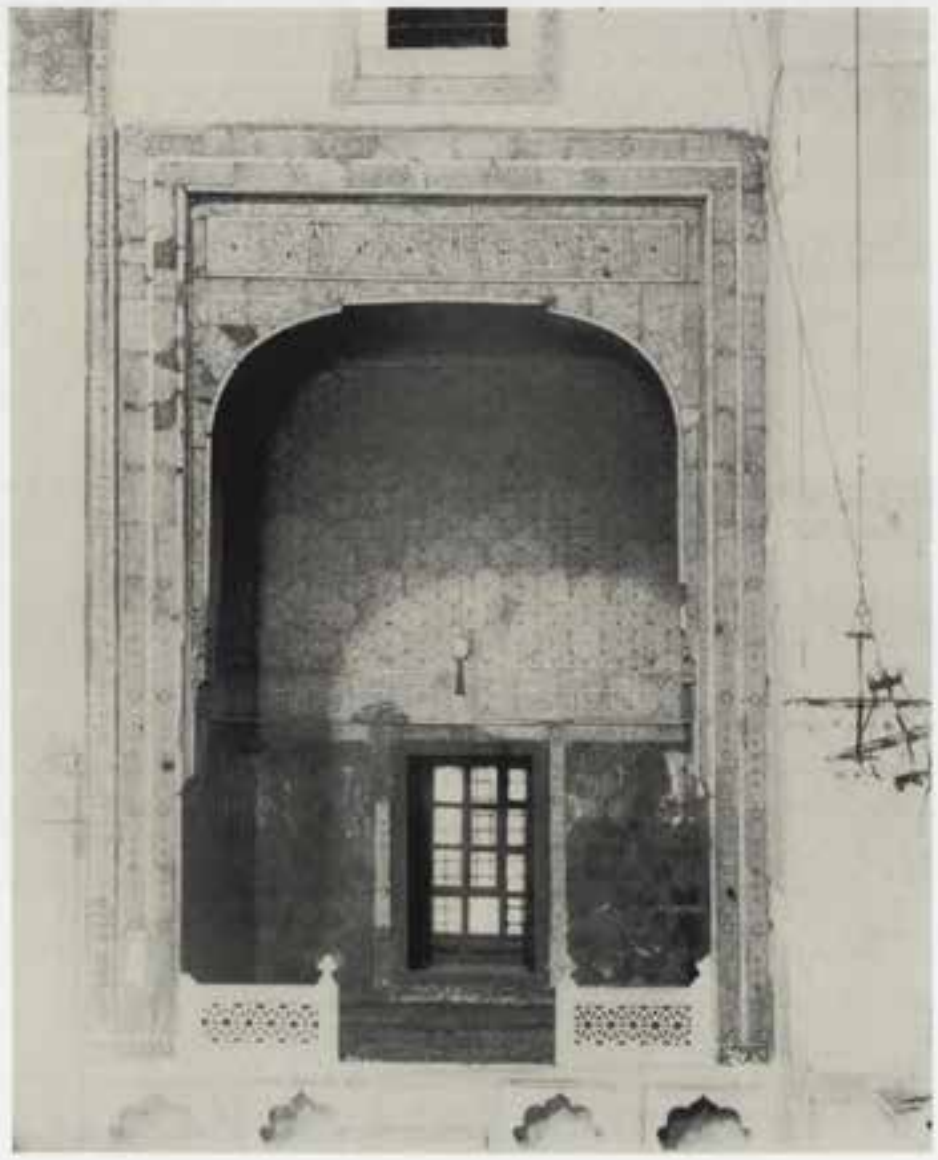
– *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız* (t.y.): 1. "Ve mâ tevfîkî illâ billah" (Benim başarım ancak Allah iledir; Hûd 11:88); 2. "Bismillahi'r-rahmani'r-rahim / Hüve'l-gafûru zu'r-rahme" (O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır [Kehf 18:58'den uyarlama]).

– *Kuran Okuyan Hoca* (t.y.): "Hüve'l-gafûru zu'r-rahme / Tevekkelet bi-mağfireti'l-Muhaymin" (O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır [Kehf 18:58'den uyarlama] / Allah'ın mağfiretine sığınıyorum).

YEŞİL CAMİ. *1419-1421 yılları arasında mimar Hacı İvaz Paşa tarafından Çelebi Sultan Mehmed için inşa edilen ve çinilerinin renginden dolayı bu isimle bilinen cami.*

Bursa'nın en meşhur anıtlarından biri olan Yeşil Cami, Osman Hamdi'nin resimlerinden en sık kullandığı dekorlardan bazılarını sağlamıştır. Bunların arasında *Kaplumbağalı Adam*'ın her iki versiyonunda yer alan üst kat penceresi ve pencerenin üstünde yer alan kitabeyi saymak mümkündür. Ama şüphesiz Osman Hamdi'nin Yeşil Cami'de en çok aldığı mekân görüntü-

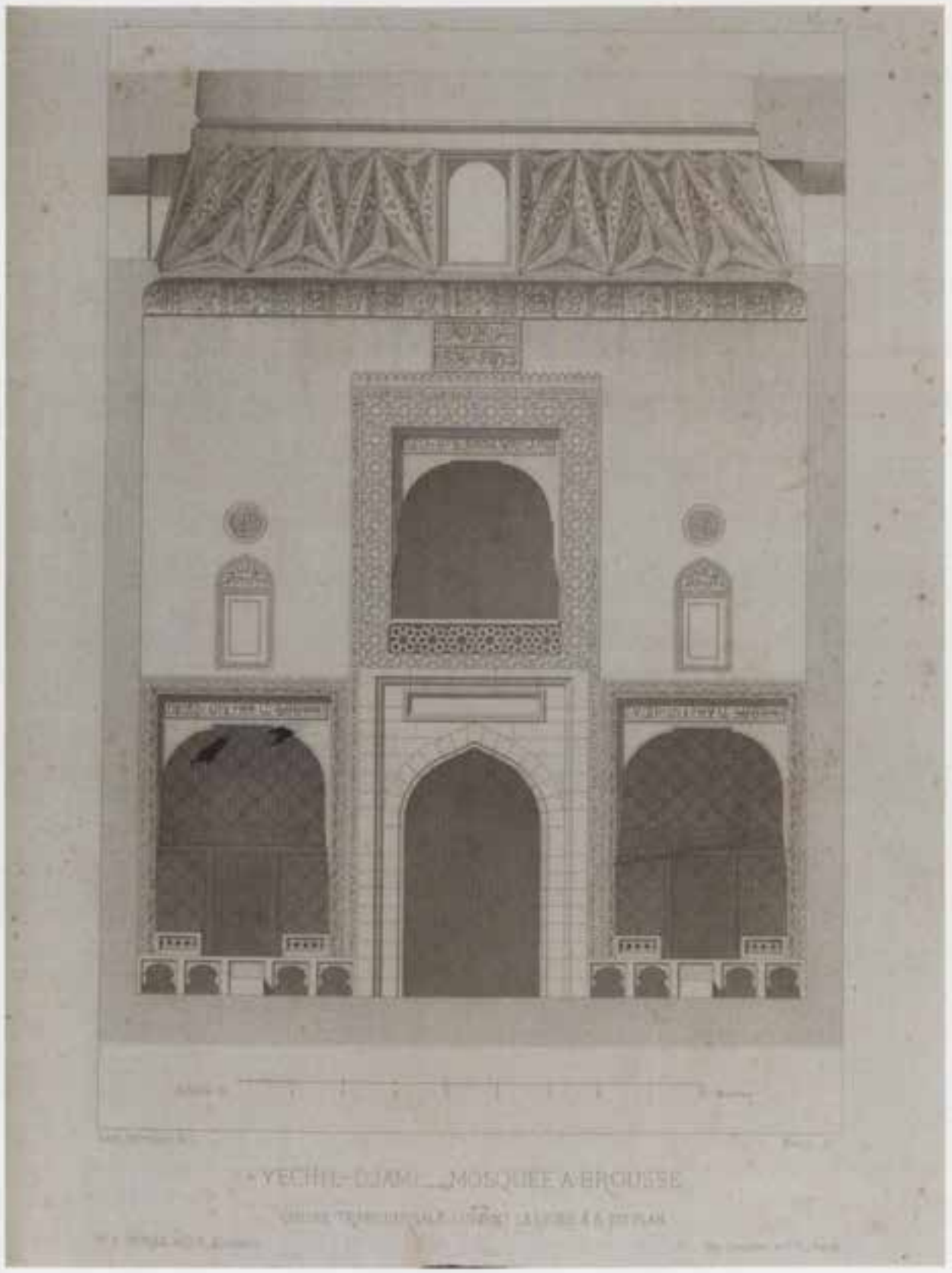
Yeşil Cami içi, yakl. 1880. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, n° KB 92 ve KB 83.



sü, camiin içinde giriş kapısının sağında ve solunda yer alan iki sofa veya mahfildir. İki basamakla çıkılan bir setten ibaret bu sofaların altında dört adet oyuk veya niş, basamakların yanında ise mermerden korkuluk bulunmaktadır. Mavi ve yeşil tonlarda çinilerle kaplı olan duvarlarında beyaz sülüs ve yaldız Kûfi hatlı yazı bordürü bulunmaktadır. Mahfillerin camiin içinden görünüşünü yazılı ve yazısız çinilerden oluşan bir bordürle süslenmiş geniş birer eyvan tamamlamaktadır.

Bu dekorun Osman Hamdi'nin tablolarına yansımasının en ilginç tarafı, çok farklı mekânlar kurgulamak için kullanılmış olmasıdır. Gerçek işlevi olan dini/cami içi olarak kullanıldığı tuvaller dışında — *Bursa'da Yeşil Cami*'de (1890), *Kuran Okuyan Hoca* (t.y.) — tamamen ladini, yani dindışı bağlamlarda kullandığına da sıkça rastlanmaktadır: *İki Müzisyen Kız* (1880), *Müzisyen Kızlar* (1882) ve *Saçların Taratan Kız*'ın üç versiyonu (1881, 1882 ve t.y.). Kısacası, ressam bu mekânı sadece "gerçek" bağlamında değil, harem/saray ya da hamam gibi hiç alâkası olmayan dekorlar olarak da kullanmıştır. Bu da başka yerlerde de söylediğimiz gibi, mekânı algılayışının esas itibariyle estetik kaygılarla ve yarattığı etki üzerinden belirlendiğini göstermektedir ki bu da oryantalist bir yaklaşıma işaret etmektedir.

Yeşil Cami iç cephe rölövesi. Louis Parvillée, *Architecture et décoration turques au XVe siècle*, Paris, 1874, lev. 4. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.



Osman Hamdi'nin neden Yeşil Camii bu kadar sık kullandığı sorusuna gelince, bu konuda kesin bir cevap vermek zordur. Gerçek mekânlarda değil de fotoğrafa dayalı çalışma yöntemi bunu kısmen izah edebilir: Yeşil Cami çok fotoğraflanan bir bina olarak kolayca kullanılabilecek bir model oluşturuyordu. Buna ilâveten bu cami, hem babası Edhem Paşa nezaretinde gerçekleştirilen *Usul-ı Mimarî-i Osmanî* kitabında (1873), hem de ertesi sene Louis Parvillée'nin neşrettiği on beşinci yüzyıl Osmanlı mimarisi hakkındaki kitabında rölöveleri bulunan bir abideydi. Bu anlamda Yeşil Cami, hem Osman Hamdi'nin özellikle resmetmeyi sevdiği çinilerin çok cazip örneklerini içeren, hem de eldeki fotoğraflar sayesinde kolayca model olarak kullanılabilen bir mekândı. Gerçi ne kadar fotoğraftan çalışsa da, mekânın hacmini ve renklerini hissedebilmek için bir ara fiilen orada bulunmuş olduğunu ve bazı notlar alıp çizimler yaptığını düşünmek gerekir. Özellikle *Kaplumbağalı Adam* tablolarının kurgulandığı üst kat odasının daha geç tarihte, muhtemelen 1904'te açıldığı bilinen Bursa Müzesi vesilesiyle yerinde tespit edilmiş bir mekân olma ihtimali yüksektir.

Kaynakça. (Edhem Paşa, 1873), (Parvillée, 1874), (Demirsar, 1989: 107-118, 147-149).

YEŞİL TÜRBE. *1421'deki ölümünden sonra Çelebi Sultan Mehmed için oğlu Sultan II. Murad tarafından mimar Hacı İvaz Paşa'ya Bursa'da yaptırılan türbe.*

Osman Hamdi'nin tablolarında Bursa'daki Yeşil Türbe adıyla bilinen Çelebi Sultan Mehmed türbesi, Yeşil Camie çok benzer bir şekilde kullanılmış olan bir iç mekân oluşturmaktadır. Hatta Yeşil Cami söz konusu olduğunda gözlemlenen mekân çeşitliliği — sağ veya sol sofa, içeriden veya dışarıdan görünüş, üst kattaki pencereli oda — ya da kurgu farkları — cami, harem, hamam — hiç gözlenmemekte, türbenin içi hep aynı açıdan ve aynı işlevle resmedilmiştir.

Bugün mevcut olmayanlar da dahil edilirse çok sayıda örneklerini resmettiği *Yeşil Türbe'de Dua* kompozisyonunda Osman Hamdi'nin getirmiş olduğu sınırlı değişiklikler tablonun kadrajıyla — dikine ya da yatay — ve daha önemlisi tabloda yer alan kişilerle ilgilidir. Gerçekten de tablonun bazı versiyonlarında Çelebi Sultan Mehmed'in sandukasının başında, genellikle önündeki rahlede açılmış bir Kuran'la, sarıklı ve

sakallı bir erkek, bir tür "hoca" figürü resmetmiştir. Abdullah Biraderler'in bir fotoğrafından da anlaşılacağı gibi bu tür sahneler gayet olağan sayılmaktaydı. Ancak bu kompozisyonun yapmış olduğu birçok versiyonunda Osman Hamdi, dua eden ya da Kuran okuyan hocanın yerine bir veya iki kadın yerleştirmiştir. Bu kadınlar kâh önlerinde bir Kuran'la, kâh sadece çökerek oturmuş ya da ayakta resmedilerek dua olmasa da bir tür saygı pozunda gösterilmiştir. Osmanlı geleneğinde türbelerde kadınların oturup dua etmesinin pek âdetten olmadığı düşünülürse bu kurgu bir kez daha Batı seyircisine yönelik bir icat olarak dikkat çekmektedir. Hele bu kadınların genellikle ressamın 1880'lerdeki harem sahnelerinde yer alan kadınlara benzer kıyafet ve pozlarda görüntülenmiş olmaları bu tabloların kurgusal tarafını daha da perçinlemektedir. Bugün sadece fotoğraftan bildiğimiz ve tarihi tam olarak okunamayan bir versiyonda rahlenin önüne diz çökmüş olan kadının başı açık ve Avrupai bir kıyafetle resmedilmiş olması özellikle garip bir görüntü arz etmektedir.

Osman Hamdi'nin bu seride toplam kaç adet tablo ürettiğini bilemiyorsak da ona yakın olması ihtimal dahilindedir. Bunların bugün kayıp olan biri, 1892'de Paris'te sergilemiş olduğu ve ertesi sene Fransız hükümeti tarafından satın alınarak Sömürgeler Müzesi'ne (Musée des colonies) konmuş olan ama bu sene yapılan bütün aramalara rağmen bulunamayan bir tablodur. Yatay formatta ve sanduka başında bir hocayı resmeden 1908 tarihli bir versiyonun da Amerika Birleşik Devletleri Dışişleri Bakanlığı'nda bulunduğu Mustafa Cezar tarafından tespit edilmişti. Maalesef bu tablonun da bugün nerede olduğu bütün çabalara rağmen mümkün olmamıştır.

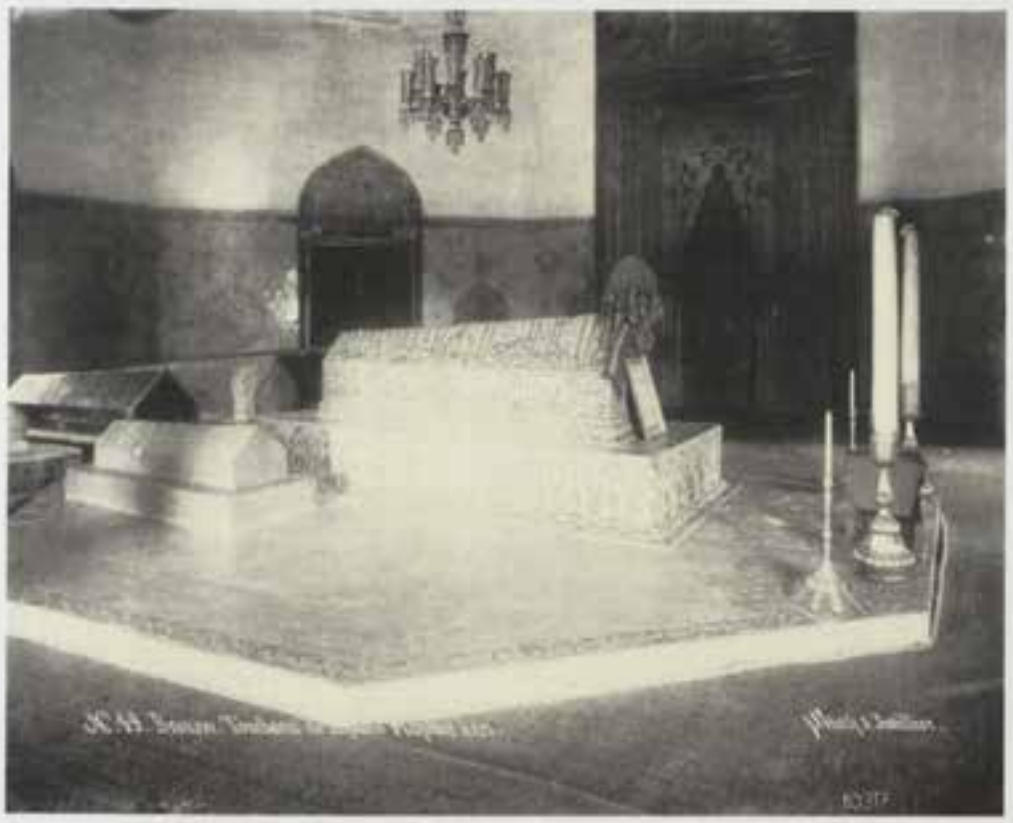
Kaynakça. (Cezar, 1971: 24, 119, 219, 221, 461), (Demirsar, 1989: 59-70), (Cezar, 1995: 362-363, 676-678).

Osman Hamdi,
Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız, t.y.
Tuval üzerine yağlıboya,
76 x 111 cm.
Özel koleksiyon.

Osman Hamdi, *Yeşil Türbe'de Dua*,
1882. Tuval üzerine yağlıboya.
Özel koleksiyon.

Osman Hamdi, *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız*, 1890. Tuval üzerine yağlıboya, 86 x 65 cm. Mustafa Taviloğlu koleksiyonu.

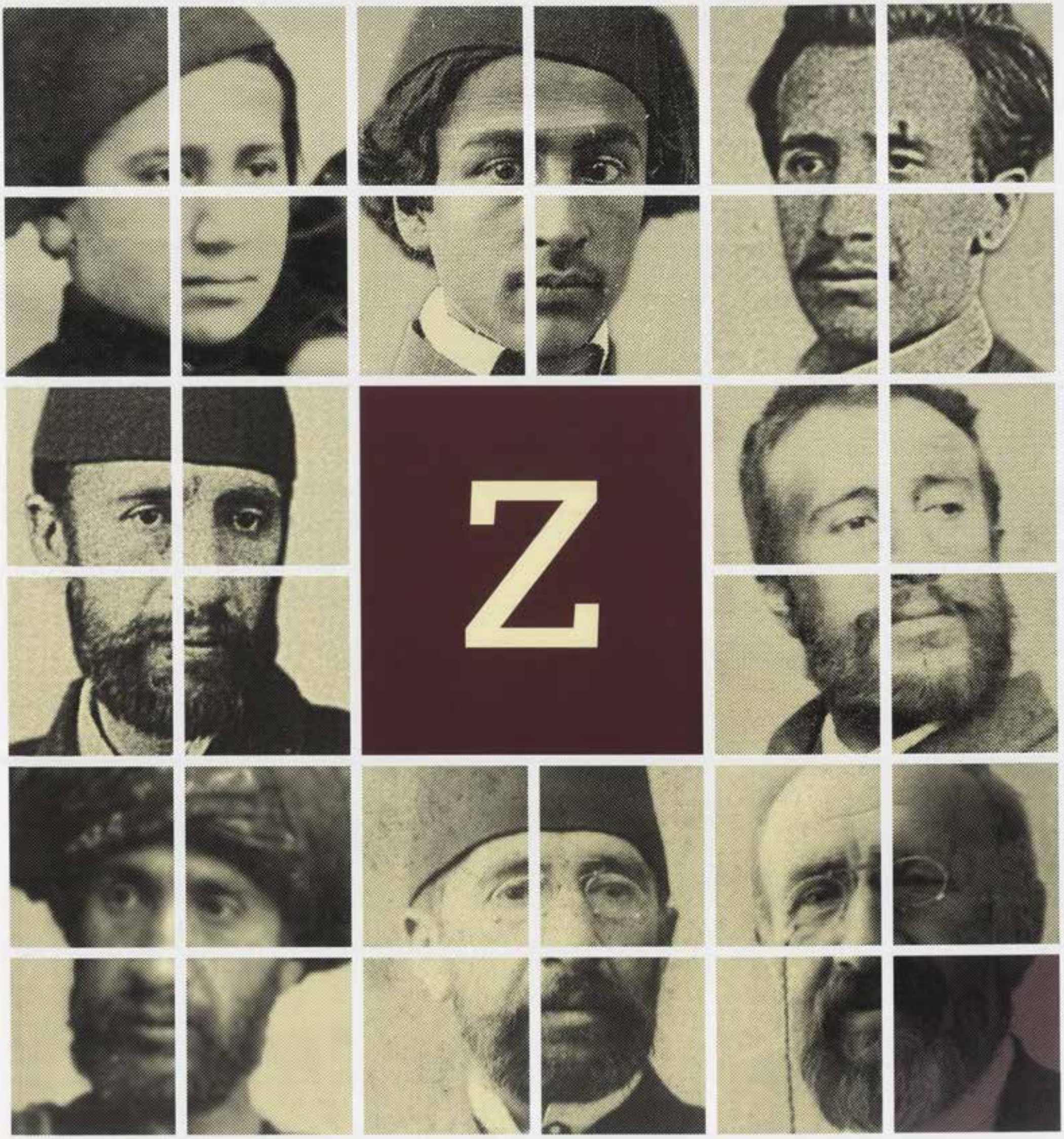
Osman Hamdi,
Yeşil Türbede Dua, 188[illegible]
(?). Mustafa Cezar,
Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, İstanbul,
1995, s. 363.



Yeşil Türbe içi,
yakl. 1894.
Sébah et Joaillier
fotoğraf stüdyosu.
İstanbul Alman
Arkeoloji Enstitüsü
Fotoğraf Arşivi,
n° 10.317.

Yeşil Türbe'de dua,
yakl. 1900. Abdullah
Biraderler fotoğraf
stüdyosu. İstanbul
Alman Arkeoloji
Enstitüsü Fotoğraf
Arşivi, n° 7538.

Yeşil Türbe içi,
Eylül 2010.


7

ZEYBEK. *Aydın yöresinde ve genel olarak Ege bölgesinde Türkmen veya Yörük kökenli yerel yiğitler ve düzensiz askerler.*

Osman Hamdi'nin sanat üretiminde Zeybek temasının çok baskın bir yeri yoksa da bazı açılardan en önemli dönüm noktalarından birinin doğrudan doğruya bu temayla bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Osman Hamdi'nin ilk ve en önemli Zeybekleri, 1867 Paris Dünya Sergisindeki Osmanlı seksiyonunda yer almış olan iki tablodur. Bunların biri *Zeïbek faisant le guet* (*Nöbet Tutan Zeybek*) ya da *Zeïbek à l'affût* (*Pusuda Zeybek*) adını, diğeri ise *Zeïbek tué* (*Öldürülmüş Zeybek*) ya da *La mort du Zeïbek* (*Zeybeğin Ölümü*) adını taşımaktaydı. Bu tuvallerin birincisi günümüze kadar *Pusuda Zeybek* olarak gelmiş, diğeri ise kaybolmuştur.

1867 sergisinin Osmanlı seksiyonunun tasvirini ve tenkidini kaleme alan Marie de Launay — Osman Hamdi'nin gelecekteki mesai arkadaşı —, *Çingenelerin Molası* adlı üçüncü bir tabloyla da katılan Osman Hamdi'yi istikbal vadeden ve "nadiren görülen bir serbesti ve samimiyetle" resim yapan biri olarak kutluyordu. Daha ayrıntılı yorumuna gelince:

> İlk sırada Hamdi Bey'in *Çingenelerin Molası*, *Pusuda Zeybek* ve *Zeybeğin Ölümü* adlarıyla teşhir ettiği üç tabloyu koyalım.
>
> Bu tablolara hakim olan başlıca özellik, samimiyettir. Sanatçı kimseyi taklit etmeye çalışmamış; tabiatı sade bir şekilde görmüş, herhangi bir önyargı olmadan, az veya çok bilinen etkileri yaratmaya çalışmadan, ya da şu veya bu ustanın atölyesinde öğrenilmiş bir renk aramadan. Tek arzusu gerçeği yakalamak olmuş ve bunu da başarmış. Zeybeğine tiyatrovari bir poz vermeden, dehşete kapılmış yolcuları bilmiş bir şekilde tuvalinde toplamadan, durumu karartmak ve aynı zamanda başlıca figür üzerinde ışığı toplamak için göğü kara bulutlarla kaplamadan, dramı tiyatro sahnesindeki gibi değil de olduğu gibi yakalamayı bilmiş. Saf çizgilerin hakim olduğu pembe ışıltılı bu manzaranın içinde kurbanını sükünetle gözetleyen bu haydut gerçekten tüyler ürpertici.

De Launay'nin yorumu ufak bir tenkitle bitiyordu: "çok yetersizlikler gösteren şekle biraz özen göstermesi gerekir".

Bu metin ilginç olmakla beraber, tartışılması gereken bir yorumdur. Herşeyden önce, de Launay'nin iddia ettiği gibi Osman Hamdi'nin "kimseyi taklit etmeye çalışmamış" olduğu çok da doğru değildi. Gülru Çakmak'ın daha yeni tespit ettiği gibi, *Pusuda Zeybek*, Osman Hamdi'nin hocası Gustave Boulanger'nin 1857 Salonunda sergilemiş olduğu *Les éclaireurs arabes* (*Arap İzciler*) tuvalinden doğrudan doğruya esinlenmişti. Günümüze sadece 1858 tarihinde yayımlanan bir gravürü gelebilmiş olan bu tablonun konusu çok benziyordu: Çöle hakim bir kayalığa yatmış bir değil, üç silahlı adam etrafı kolaçan ediyordu. Tablonun eleştirmenlerde uyandırdığı hisler de çok benziyordu: "Çölün ihtişamı, dramın duygusu Bay Boulanger tarafından emin, sakin, ışık dolu bir fırçayla, erkek gibi veril-

Osman Hamdi,
Pusuda Zeybek, 1867.
Tuval üzerine yağlıboya.
Özel koleksiyon.

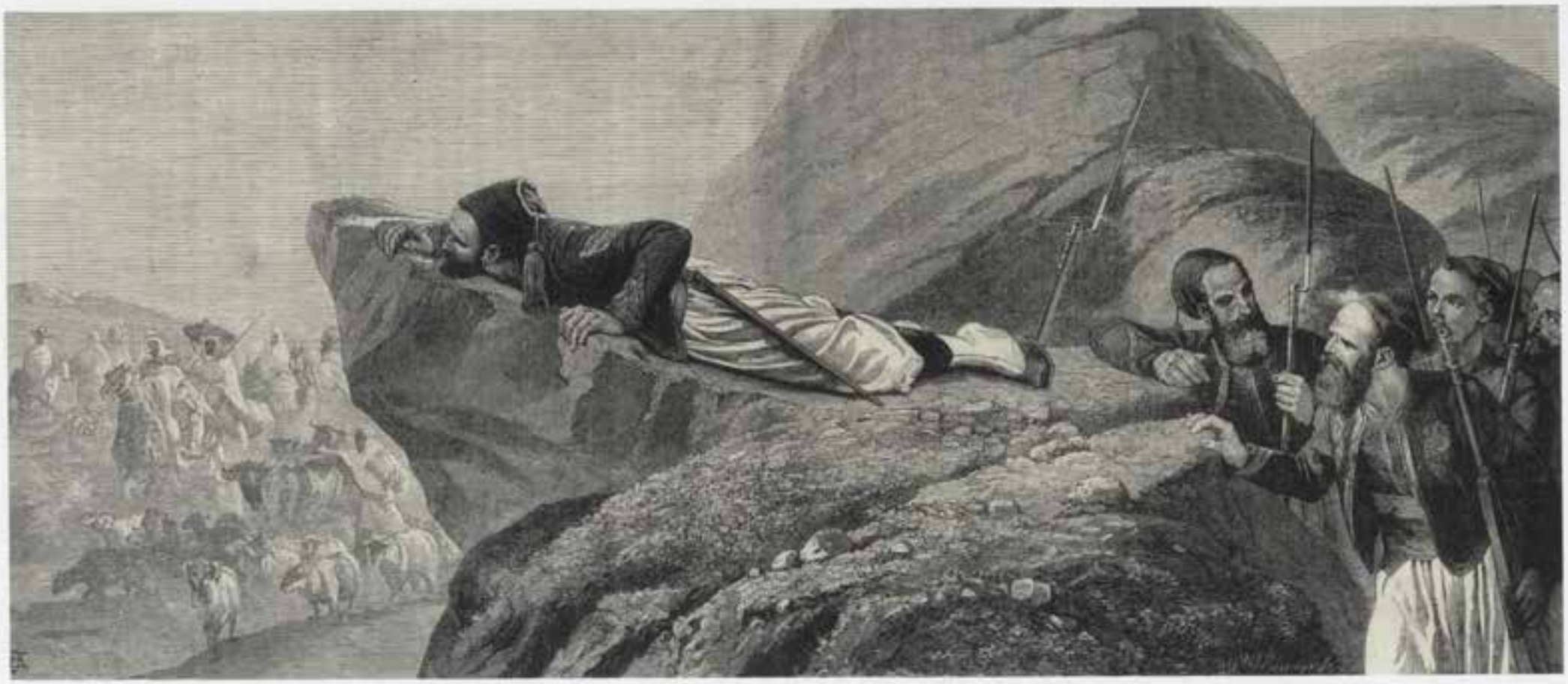
miş"; "yalnızlığın ortasındaki bu üç casus insanı korkudan titretiyorlar"; "tabiattan gözlemlenmiş olan bu sahne, şaşırtıcı ve gerçek bir his bırakıyor"...

Belli ki Osman Hamdi aslında Fransız resmindeki bir altjanrı yakalamış, ya da en azından ondan esinlenmişti. "Düşmanını/kurbanını çorak/ıssız bir yerde gözetleyen/saldırmaya hazırlanan eşkıya/asker" teması üzerinde her türlü varyasyon mümkündü. Kurgulanan sahnenin "gerçeklik" iddiasının tabii bir neticesi olarak bu tür imajlar dönemin popüler resimli basınında da yer alabiliyordu. *L'Univers illustré* dergisinin 20 Mayıs 1876 tarihli nüshasında yer alan "Çölde pusu" başlıklı resim, sanattan aktüaliteye geçişin mükemmel bir örneğiydi: Cezayir Savaşından bir sahne olarak sunulan bu görüntü, aslında Janet-Lange isimli ressamın (Ange-Louis Janet, 1815-1872) bir tablosunun Goupil tarafından çekilmiş bir fotoğrafından uyarlanmıştı. Başka bir deyişle gerçek, kaynağını kurgudan alıyordu...

Osman Hamdi tuvalindeki sahneyi kurgularken başkalarından ilham almıştı; ama gene de kendisine ait olan, kendi ülkesinden getirdiği, gerçekliğini kendi tecrübesinden çıkardığı bir figürü sahnelediğine göre, gene de bir özgünlüğü olması gerekirdi. Arap izcinin veya zuhaf askerinin yerine Aydın'ın bağrından kopmuş bir Zeybek koyarak tabloyu gene bir dengeye oturtmuştu. Daha doğrusu, bunu tabloyu sergide seyredenler herhalde düşünüyordu. Zira aslında pek akla gelmeyen ama kesinlikle sorulması gereken bir soru var: 1860'dan beri Paris'te yaşayan, daha önceleri de İstanbul'da babasının konağının korunmuş ortamında yaşamış olan Osman Hamdi'nin hayatında bir Zeybek görmüş olma şansı neydi? Büyük ihtimalle, hiç... İstanbul sokaklarında Zeybekler mi dolaşıyordu ki Osman Hamdi gençliğinde onları görmüş olsun ve neredeyse on sene sonra onlardan birini esas alan bir kompozisyon yaratsın?

Gustave Boulanger, Arap izciler, 1857. *L'Artiste. Nouvelle série*, c. III, 1858, XI. seri, s. 188.

Unutmamak gerekir ki Zeybekler Avrupa'da 1855'ten itibaren Kırım Savaşı vesilesiyle ünlenmişlerdi. Osmanlı ordusunun düzensiz ve gönüllü askerleri arasında yer alan ve genellikle Başıbozuk olarak adlandırılan bu kişiler, basında yer aldıkları kadar, ressamların tablolarında da yer alıyorlardı. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri, Jean-Léon Gérôme'un 1863'te — yani Osman Hamdi'nin *Pusuda Zeybek*'inden dört sene önce — gerçekleştirdiği meşhur *Rakkase* (*L'Almée*) başlıklı tabloydu. Raks eden yarı çıplak kadının önünde oturmuş



"Çölde pusu. Bir Cezayir aşiretinin isyanından bir an," *L'univers illustré*, 20 Mayıs 1876, s. 325.

beş-altı adamın başlıklarından Zeybek oldukları anlaşılmaktadır. En önde duranı özellikle Osman Hamdi'nin Zeybeğine kıyafetinin her ayrıntısıyla benzemektedir. Kısacası, Osman Hamdi'nin *Pusuda Zeybek* isimli tuvali, bir Osmanlı tarafından yapıldığı için gerçeklik ve özgünlük içerdiği varsayılabilen, ama daha yakından bakıldığında aslında kurgusu, renkleri, verdiği his ve merkezi figürün kıyafeti dahil olmak üzere her açıdan Batıda yaratılmış imajlardan esinlenmiş olan bir eserdi. Bir Osmanlı, kendinden beklenen bir Doğu sahnesini yaratmak için Paris'teki oryantalist resmin ustalarından aldığı bir gerçekliği kullanmak durumunda kalmıştı. İşin ilginç tarafıysa bu dolambaçlı hilenin başarılı oluşuydu: Marie de Launay tuvalin samimiyet ve gerçekliğinden dem vururken ya aldanmıştı, ya da kendini inanmış gibi göstermek zorunda bulmuştu...

"Aydın Vilayeti", soldan sağa: "Zeybek", "Zeybek", "Aydınlı Esnaf Elbisesi". Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873, III. bölüm, s. 140-141, levha IV. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi.

Osman Hamdi'nin bu ilk Zeybek denemelerinden sonra yurda dönmesiyle birlikte daha "gerçek" Zeybeklerle tanışmış olma ihtimali varsa da, bunun resimlerine yansıdığını söylemek zordur. 1873'te altı sene önce Paris'teki tablolarını tanıtan Marie de Launay ile birlikte gerçekleştirdikleri *Elbise-i Osmaniye* albümünün Aydın vilayeti planşlarından birinde iki Zeybeğe yer vermişlerdi. Planşa eşlik eden metinde ise Zeybeklerin Türk olamayacaklarını, muhtemelen Trak kökenli olduklarını söyledikten sonra düzensiz veya paralı asker olarak özellikle harple meşgul olmadıkları zaman saldıkları dehşetten bahseden yazarlar, bu günlerin de geride kaldığını, artık Zeybeklerin uslanmış ve eski vahşetlerini kaybetmiş olduklarından arada sırada alaylı bir tonla bahsediyorlardı. Gerçekten de fotoğrafta Zeybek kıyafetiyle poz veren iki kişinin pek de dehşet saçacak halleri yok gibiydi.

Bu etnografik denemeden sonra Osman Hamdi'nin Zeybek resmetmesi ancak 1881'deki Elifba sergisine sunduğu iki tuvalle gerçekleşmiştir. *Osmanlı* gazetesinde çıkan Abdullah Kâmil imzalı yorumlarda bu iki tuvalin büyüğü methedilmekte, ama küçüğü tasvir edilmekteydi:

> Yine müşarün ileyhin 169 numeroda ve henüz bahsettiğimiz levha-i mükemmeleden daha ufakça olan bir levhası ocak başında oturub tavla oynayan iki Zeybek ile bir de çubuğunu içerek bunların oyunlarını seyreden diğer bir Zeybek resimlerini havidir. Bunlardan oyunu kazanan hasmına nazar-ı mağruriyetle bakmakda ve hasmı ise pek muztarib görünmektedir. Oyunu kaybettiğini elbette tasdik etmelidir.

Bu tasvirde dikkati çeken nokta, tarif edilen sahnenin Osman Hamdi'nin 1890 tarihli *Tavla Oynayan Zeybekler* tablosundaki sahneye tıpatıp benzemesidir. Anlaşılan âdeti üzere Osman Hamdi, 1881'deki Zeybekli kompozisyonunu 1890'da tekrarlamış, günümüze kadar da sadece ikincisi gelebilmişti.

Osman Hamdi'nin bildiğimiz bir adet daha Zeybekli tuvali mevcuttur. Bitmemiş ve dolayısıyla imzasız ve tarihsiz olan bu tuvalde, han gibi bir binanın bodrumunda eğlenen bir grup Zeybek resmedilmiştir. Yere serilmiş bir halının etrafında — biraz da Gérôme'un *Almée*'sini hatırlatır bir şekilde — toplanmış olan Zeybeklerin biri ayakta el çırpmaktadır. Kompozisyonun en ilginç figürü ise ayaktaki Zeybeğin karşısında o da ayakta duran Zeybek kıyafetli kadındır. Karşısındaki Zeybeğin dans davetini düşünür gibi bir ifadeyle duran Zeybek kadını, bir elini çömelmiş diğer bir Zeybeğin başlığına dayamıştır...

Tam olarak nasıl bir eğlencenin ortasında olduklarını anlamadığımız bu figürler ilginç bir mekânda bulunmaktadırlar. Direkli ve tonozlu bu mahzen gibi mekân, solda yerde duran Bizans sütun başına kadar Osman Hamdi'nin *Keskin Kılıç* (1908)

Osman Hamdi, *Tavla Oynayan Zeybekler* ya da *Duma Oynayan Zeybekler*, 1890. Tuval üzerine yağlıboya, 66 x 53 cm.
Özel koleksiyon.

tablosunun mekânıyla aynıdır. Bu mekânın tamamen boş bir versiyonu ise, 1906'da Osman Hamdi'nin atölyesini ziyaret edip *Keskin Kılıç*'ı görmüş olan Ahmed İhsan'a göre "Çarşı içinde eski bir handa Hamdi Beyefendi hazretlerinin bizzat gidip yaptıkları bir « etüd »" olmalıydı.

Kaynakça. (Busquet, 1857: 31), (L'Artiste, 1858: III, 188), (Exposition, 1867: 234), (Salaheddin, 1867: 141-142, 144), (Launay, 1867b), (Hamdi ve de Launay, 1873: 140-143), (Tokgöz, 1906a), (Cezar, 1971: 319, 339), (Aubrun, 1986), (Cezar, 1995: 691, 720-721), (Granger, 2005: 483), (Sinanlar, 2008: 130), (Çakmak, 2010).

Osman Hamdi, Zeybekler, t.y.
Tuval üzerine yağlıboya,
72 x 102 cm. Özel koleksiyon.

Osman Hamdi, *Han İçi*, t.y.
Tuval üzerine yağlıboya,
84 x 62 cm. Özel koleksiyon.

ŞECERE

- Yağlıkçı Mustafa (? – 1830)
  - İlhan
- İbrahim Edhem Paşa (1818 – 1893)
  - Şerife Fatma
- Osman Hamdi (1842 – 1910)
  - Agarithe
    - Fatma (1868 – 1937)
      - Mehmet Abdullah Said
      - Cemal Sait BARK (1911 – 1975)
        - Duşize İSTİNYELİ (? – 1993)
      - Habibe (? – 1938)
    - Melek (1871 – ?)
  - Marie (Naile) PALYART (1863 – 1943)
    - Leyla (1880 – 1950)
      - Mustafa Vahid (? – 1931)
      - Nimet KERMAN/OWEN (1902 – 2003)
        - Robert Lewis OWEN (? – 1951)
        - Judson LEAGUE (? – 1956)
      - Hamdi KERMAN (1904 – 1982)
        - Nihal
        - Şivezat SÜKKERİ (? – 1981)
    - Edhem ELDEM (1882 – 1957)
      - Kâmuran (1891 – 1959)
      - Nevin (1910 – 1931)
    - Nazlı (1893 – 1958)
      - Esad Cemal PAKER (1883 – ?)
      - Audouin D'HALLOY
      - Cenan PAKER/SARÇ (1913)
        - Ömer Celal SARÇ (1901 – 1983)
- İsmail Galib (1847 – 1896)
  - Dersan (? – 1929)
  - Mübarek Galib ELDEM (1868 – 1938)
    - Munise
    - Roksan ELDEM/ABAS (1907 – 1981)
      - Abbas Hilmi ABAS (? – 1978)
    - Memduh ELDEM (1902 – ?)
      - Nermin
    - Galib ELDEM (1904 – 1979)
      - Norma Maria AVENAIM (1933)
    - İskender ELDEM
    - Hüsrev ELDEM
      - Fethiye
  - Azize ELDEM (1880 – 1957)
    - İsmail Hakkı Âlişanzade (1871 - 1944)
    - Fatma Galibe (1898 – 1981)
      - Ali Fethi OKYAR (1881 - 1943)
    - Vedat ELDEM (1906 – 1983)
      - Süreyya
    - Sedad Hakkı ELDEM (1908 – 1988)
      - Fahire BARAZ (1913 – 1980)
    - Sadi ELDEM (1910 – 1985)
      - Rana KİLLİGİL (1926 – 2008)
- Mustafa Mazlum (1851 – 1893)
  - Fatma Saime (1856 – 1940)
  - Zeliha Fethiye (1882 – 1964)
    - Ahmed Reşid REY (1870 – 1956)
    - Fatma Samime REY (1898 – 1968)
      - Kemal Said SAYIT
    - Ekrem Reşid REY (1900 – 1959)
    - Cemal Reşid REY (1904 – 1985)
    - Emine Semine REY (1908 – 1965)
      - Semih ARGEŞO (1916)
  - Ali Sami (1886 – 1909)
- Abdullah (1858 –1864)
- Halil Nesib (1861 – 1938)
  - (Halil Edhem ELDEM)
  - Sadiye
  - Süleyman (1890 – 1936)
  - Fatma Belkıs (1900 – 1987)
- Şerife Ayşe
  - Arif
  - Hacı Tahir
- Rıza
- Hasene
- İffet
- Cemil Paşa
  - Nesime
  - Ayşe
  - Ahmed Celal
  - Ali Kemaleddin
  - Rüveyde
  - Hamid
  - Arif
- Ahmed
- Behice Sâre
  - Hacı Hüseyin Tahsin (1849 – ?)
  - Orhan Tahsin (1879 – ?)
- Tevfik Paşa
  - Ayşe
  - Süleyman
  - Refik
- İsmet
  - Ayşe
- Ahmed Tevfik (1842 – 1910)
  - Marie Dumas (? – 1924)
  - Saniye (1873 – 1883)
  - Tevfika (1871 – ?)
  - Mehmed Hamdi İsmet KARADOĞAN (1880 – ?)
    - Marie-Thérèse SAINT-PIERRE (1885 – ?)
    - Elisabeth VON POGLIES

Bu şeceryi hazırlarken Osman Hamdi'nin ölüm tarihi olan 1910 yılına kadar doğmuş olan aile fertlerinin oluşturduğu dördüncü neslin ötesi dahil edilmemiştir. İsimleri renkli yazılmış olan kişiler, Osman Hamdi tarafından portresi yapılmış olanlardır.

KAYNAKÇA

Arşiv kaynakları:

1. Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)
2. Fransa Milli Arşivi (AN)
3. Fransa Dış İşleri Bakanlığı Arşivi (AMAE)
4. Osmanlı Bankası Arşivi (OBA)
5. Osman Hamdi Arşivi (OHA)
6. Halil Edhem Arşivi (HEA)

Yayımlanmış kaynaklar:

(A.B.C., 1881) *A.B.C. Club, Exposition des Beaux Arts au Chalet des Petits Champs. Catalogue*, İstanbul, 1881.

(Academy, 1903) *The Academy Notes, 1903, with Illustrations of the Principal Pictures at Burlington House*, Londra, 1903.

(Acar, 2008) Barış Acar, "Sanatçının Osman hamdi Olarak Portresi", *Rh + Sanart Dergisi*, Mart 2008, s. 40-42.

(Ackerman, 1986) Gerald Ackerman, *La vie et l'œuvre de Jean-Léon Gérôme*, Paris, 1986.

(Adil, 1937) Fikret Adil, "Cinquante ans de peinture et sculpture turques", *La Turquie kemaliste*, 18 (Nisan 1937).

(Adosidès, 1901) Georges Dorys (nam-ı diğer G. Adosidès), *La Femme turque*, Paris, 1901.

(Ahmed Lutfi, 1989) Ahmed Lutfi Efendi, *Vak'a-nüvis Ahmed Lütfi Efendi Tarihi* (der. Münir Aktepe), Ankara, 1989.

(Ahmed Midhat, 1877) Ahmed Midhat Efendi, *Menfa*, İstanbul, 1293/1877.

(Ahmed Midhat, 1890) Ahmed Midhat Efendi, *Avrupa'da bir Cevelan*, İstanbul, 1307/1890.

(Ahmed Midhat, 2001) Ahmed Midhat Efendi, *Avrupa Adab-ı Muaşereti yahud Alafranga*, 1312/1894 (yay. haz. İsmail Doğan ve Ali Gurbetoğlu), Ankara, 2001.

(Ahmed Midhat, 2002) Ahmed Midhat Efendi, *Menfa / Sürgün Hatıraları* (yay. haz. Handan İnci), İstanbul, 2002.

(Aitchison, 1892-1893) Aitchison, "Byzantine Architecture, Part IV", *The Architectural Record*, c. II (1892-1893), s. 345-350.

(Akalın, 1948) Besim Ömer Akalın, "Halil Edhem", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 35-36.

(Akın, 1993) Nur Akın, "Osman Hamdi Bey, Âsâr-ı Atika Nizamnamesi ve Dönemin Koruma Anlayışı Üzerine", Zeynep Rona (ed.), *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, İstanbul, 1993, s. 233-239.

(Aksüğür Duben, 1984) İpek Aksüğür Duben, "Osman Hamdi'ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel bir Bakış", *Boyut* (3), 21 (Mart 1984), s. 6-14.

(Aksüğür Duben, 1987) İpek Aksüğür Duben, "Osman Hamdi ve Orientalism", *Tarih ve Toplum* (7), 41 (Mayıs 1987), s. 283-290.

(Aksüğür Duben, 1990) İpek Aksüğür Duben, "Osman Hamdi Resminde Doğu-Batı İkilemi", *Hürriyet Gösteri Eki*, 119, 1990, s. 19-21.

(Aksüğür Duben, 1992) İpek Aksüğür Duben, "Osman Hamdi'nin Resminde Epistemolojik Çelişkiler", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 59-63.

(Akurgal, 1992) Ekrem Akurgal, "Osman Hamdi'den Günümüze Değin Eski Eserler Sorunumuz", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 19-36.

(Akyurt, 1948) Yusuf Akyurt, "Halil Edhem ve Konya Âsâr-ı Atika Müzesi", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 105-106.

(Ali Haydar Midhat, 1903) Ali Haydar Midhat Bey, *The Life of Midhat Pasha. A Record of His Services, Political Reforms, Banishment, and Judicial Murder*, Londra, 1903.

(Ali Haydar Midhat, 1908) Ali Haydar Midhat, *Midhat-Pacha. Sa vie – son œuvre*, Paris, 1908.

(Ali Haydar Midhat, 1909) Ali Haydar Midhat, *Midhat Paşa. Hayât-ı Siyâsiyesi, Hidematı, Menfâ Hayâtı. I. Tabsıra-i İbret. II. Midhat Paşa. Mir'ât-ı Hayret*, İstanbul, 1325/1909.

(Almanach, 1828) *Almanach Royal et National, pour l'an M.DCCC.XXVIII, présenté à Sa Majesté et aux princes et princesses de la famille royale*, Paris, 1828.

(Almanach, 1835) *Almanach Royal et National, pour l'an M.DCCC.XXXV, présenté à Sa Majesté et aux princes et princesses de la famille royale*, Paris, 1835.

(Almanach, 1837) *Almanach général parisien des 200,000 adresses et du commerce de la France et de l'étranger*, Paris, 1837.

(Almanach, 1859) *Almanach impérial pour M.DCCC. LIX, présenté à Leurs Majestés*, Paris, 1859.

(Almanach, 1860) *Almanach impérial pour M.DCCC. LX, présenté à Leurs Majestés*, Paris, 1860.

(Almanach, 1861) *Almanach impérial pour M.DCCC. LXI, présenté à Leurs Majestés*, Paris, 1861.

(Almanach, 1864) *Almanach impérial pour M.DCCC. LXIV, présenté à Leurs Majestés*, Paris, 1864.

(Almanach, 1865) *Almanach impérial pour M.DCCC. LXV, présenté à Leurs Majestés*, Paris, 1865.

(Al-Qaysi, 1958) Abdul Wahhab Abbas Al-Qaysi, "The Impact of Modernization on Iraqi Society during the Ottoman Era: A Study of Intellectual Development in Iraq, 1869-1917", Doktora tezi, Michigan Üniversitesi, 1958.

(Amandry, 1976) Pierre Amandry, "Albert Dumont, directeur des Écoles de Rome et d'Athènes", *Bulletin de correspondance hellénique*, 100 (1876), s. 1-5.

(Amateur, 1905) L'Amateur, "Au Salon des artistes français," *Le Journal du Dimanche. Revue hebdomadaire de la famille*, 3316, 16 Temmuz 1905.

(And, 1991) Metin And, "Osman Hamdi Bey'in Tiyatroya Katkısı ve Çağının Tiyatro Yaşamı", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 37-41.

(And, 2001) Metin And, "Osman Hamdi Bey'in Komedyalan," *Popüler Tarih*, 9 (Şubat 2001), s. 94-95.

(Annuaire oriental, 1881), Raphaël C. Cervati, *Indicateur ottoman. Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature*, İstanbul, 1881.

(Annuaire oriental, 1883), Raphaël C. Cervati, *Indicateur ottoman illustré. Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature*, İstanbul, 1883.

(Annuaire oriental, 1889-1890), Raphaël C. Cervati, *Annuaire oriental du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature*, İstanbul, 1889-1890.

(Annuaire oriental, 1893-1894), Raphaël C. Cervati, *Annuaire oriental du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature*, İstanbul, 1893-1894.

(Annuaire oriental, 1896), Raphaël C. Cervati, *Annuaire oriental du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature*, İstanbul, 1896.

(Annual Register, 1838) *The Annual Register or a View of the History and Politics of the Year 1838*, Londra, 1839.

(Antiquities, 1884) "The New Law on Antiquities in Turkey", *The Academy*, 646 (Eylül 1884), s. 191.

(Argenti, 1954) Philip P. Argenti (der.), *Diplomatic Archive of China 1577-1841*, Cambridge, 1954.

(Arnold ve Higinbotham, 1893) C. D. Arnold ve H. D. Higinbotham, *Official Views of the World's Columbian Exposition*, Chicago, 1893.

(Arsal, 2000) Oğur Arsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000.

(Art and Archaeology, 1882) "Notes on Art and Archaeology", *The Academy*, 507 (21 Ocak 1882), s. 51-52.

(Art and Archaeology, 1892) "Notes on Art and Archaeology", *The Academy*, 1071 (12 Kasım 1892), s. 442.

(Art and Archaeology, 1896) "Notes on Art and Archaeology", *The Academy*, 1267 (15 Ağustos 1896), s. 119.

(Art Journal, 1906) "Art in Liverpool", *Art Journal*, Kasım 1906, s. 348-349.

(Art Notes, 1885) "Art Notes", *New York Times*, 29 Kasım 1885.

(Artistes, 1864) 1864. *Vingtième année. Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs & dessinateurs, fondée en 1844 par M. le baron Taylor, sénateur, membre de l'Institut, commandeur de la Légion d'honneur*, Paris, 1864.

(Artistes, 1869) 1869. *Vingt-cinquième année. Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs & dessinateurs, fondée en 1844 par M. le baron Taylor, sénateur, membre de l'Institut, commandeur de la Légion d'honneur*, Paris, 1869.

(Asar-ı Atika, 1869) "Règlement sur les objets antiques", Grégoire Aristarchi Bey, *Législation ottomane*, İstanbul, 1874, c. III, s. 161-162.

(Asar-ı Atika, 1874a) "Asar-ı Atika Nizamnamesi", *Düstur*, c. III, [İstanbul, 1293/1877], s. 426-431.

(Asar-ı Atika, 1874b) "Règlement sur les antiquités", Grégoire Aristarchi Bey, *Législation ottomane*, İstanbul, 1874, c. III, s. 162-167.

(Asar-ı Atika, 1884a) "Asar-ı Atika Nizamnamesi", *Düstür Zeyli*, c. IV, İstanbul, s. 89-93.

(Asar-ı Atika, 1884b) George Young, *Corps de droit ottoman*, Oxford, 1906, c. II, s. 389-394.

(Asar-ı Atika, 1906) "Règlement sur les antiquités en Turquie", *Revue archéologique*, 4e série, t. XI, 1 (janvier-juin 1908), s. 405-411.

(Aubrun, 1986) Marie-Madeleine Aubrun, « Gustave Boulanger, peintre éclectique », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1986, s. 167-256.

(Auvray, 1865) Louis Auvray, *Exposition des beaux-arts. Salon de 1865, par Louis Auvray, ...*, Paris, 1865.

(Ayverdi, 1961) Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Mimarisi*, İstanbul, 1961.

(Aziz, 2004) Khursheed Kamal Aziz, *The Meaning of Islamic Art. Explorations in Religious Symbolism and Social Relevance*, Lahore, 2004.

(Bacqué-Grammont vd., 1991) Jean-Louis Bacqué-Grammont, Sinan Kuneralp et Frédéric Hitzel, *Représentants permanents de la France en Turquie (1536-1991) et de la Turquie en France (1797-1991)*, İstanbul, 1991.

(Bancroft, 1893) Hubert Howe Bancroft, *The Book of the Fair. An Historical and Descriptive Presentation of the World's Science, Art, and Industry, as Viewed through the Columbian Exposition at Chicago in 1893*, Chicago, 1893.

(Barbet, 1840) [Barbet, Jean-François], *Renseignements sur l'importance donnée par le gouvernement turc à l'éducation des jeunes musulmans élevés en France*, [Paris, 1840].

(Barbet, 1853) *Association des anciens élèves de l'Institution Barbet. Statuts*, [Paris, 1853].

(Barbet, 1858a) *Association des anciens élèves de l'Institution Barbet. Statuts*, Paris, [1858].

(Barbet, 1858b) *Association des anciens élèves de l'Institution Barbet*, Paris, [1858].

(Barbet, 1859) *Association des anciens élèves de l'Institution Barbet. Statuts*, Paris, [1859].

(Barbet, 1869) *Association des anciens élèves de l'Institution Barbet. Statuts*, Paris, [1869].

(Barth, 1903) Hermann Barth, *Constantinople*, Paris, 1903.

(Baschet, 1892) Ludovic Baschet (éd.), *Catalogue illustré du Salon de 1892*, Paris, [1892].

(Baschet, 1903) Ludovic Baschet (der.), *Catalogue illustré du Salon de 1903*, Paris, [1903].

(Baschet, 1903) Ludovic Baschet (der.), *Catalogue illustré du Salon de 1903*, Paris, [1903].

(Baschet, 1904) Ludovic Baschet (éd.), *Catalogue illustré du Salon de 1904*, Paris, [1904].

(Baschet, 1905) Ludovic Baschet (der.), *Catalogue illustré du Salon de 1905*, Paris, [1905].

(Baschet, 1906) Ludovic Baschet (der.), *Catalogue illustré du Salon de 1906*, Paris, [1906].

(Başar, 1948) İ. Zühtü Başar, "Halil Edhem'e Dair", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 41-42.

(Başgelen, 1998) Nezih Başgelen, *Tanrılar Dağı Nemrut – Nemrut: Mountain of the Gods*, İstanbul, 1998.

(Başkan, 1997), Seyfi Başkan, *Turizmat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*, Ankara, 1997.

(Baudelaire, 1927) Charles Baudelaire, *Eski Çiçekler*, (terc. Alişanzade İsmail Hakkı [Eldem]), İstanbul, 1927.

(Bénézit, 1999) Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, nouvelle édition, Paris, 1999.

(Bent, 1887) James Theodore Bent, "Greater Greece and its Education", *Fortnightly Review*, 42/248 (Ağustos 1887), s. 267-282.

(Bent, 1888a) James Theodore Bent, "Hamdi Bey", *Contemporary Review*, 54 (Kasım 1888), s. 724-733.

(Bent, 1888b) James Theodore Bent, "Hamdi Bey", *Littel's Living Age*, c. LXIV (Ekim-Aralık 1888), s. 613-618.

(Bent, 1897) "Obituary: J. Theodore Bent, F.S.A.", *The Geographical Journal*, 9/6 (Haziran 1897), s. 670-671.

(Berk, 1943) Nurullah Berk, *Türkiye'de Resim*, İstanbul, 1943.

(Berktay, 1993) Halil Berktay, "Kültür ve Tarih Mirasımıza Bakışta Milliyetçiliğin Aşınsa Zorunluluğu", Zeynep Rona (der.), *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, İstanbul, 1993, s. 240-259.

(Bianchi, 1848) T. X. Bianchi, *Le premier annuaire impérial de l'Empire ottoman ou Tableau de l'état politique, civil, militaire, judiciaire et administratif de la Turquie depuis l'introduction des réformes opérées dans ce pays par les sultans Mahmoud II et Abdul-Medjid, actuellement régnant ; traduit du turc et accompagné de notes explicatives*, Paris, 1848.

(Bingöl, 1937) Cemal Bingöl, "Osman Hamdi", *Ar*, 1, 1937, s. 8-9.

(Biographie française, 1932-2009) *Dictionnaire de biographie française*, c. I-XX, Paris, 1932-2009.

(Blaisdell, 1929) Donald C. Blaisdell, *European Financial Control in the Ottoman Empire. A Study of the Establishment, Activities, adn Significance of the Administration of the Ottoman Public Debt*, New York, 1929.

(Blinkenberg, 1931) C. Blinkenberg, *Lindos. Fouilles et Recherches 1902-1914*, Berlin, 1931.

(Blunt, 1879) Ann Blunt, *Bedouin Tribes of the Euphrates*, New York, 1879.

(Bolton, 1901) Henry Carrington Bolton, *A Select Bibliography of Chemistry 1492-1897. Section VIII. Academic Dissertations*, Washington, 1901.

(Boulanger, 1885) Gustave-Adolphe-Clarence Boulanger, *À nos élèves. (Discours sur les tendances actuelles de l'école française et sur la nécessité de l'enseignement artistique, par G.-A.-C. Boulanger)*, Paris, [1885].

(Bozdoğan, Özkan ve Yenal, 1987) Sibel Bozdoğan, Suha Özkan ve Engin Yenal, *Sedad Eldem: Architect in Turkey*, New York, 1987.

(Bréhier, 1911) Louis Bréhier, "Musées d'art byzantin", *Journal des savants*, yeni seri, 9. sene (1911), s. 275-279.

(Brun, 1868) [Charles Brun], "L'Orient au Salon de peinture de Paris de 1868. Deuxième et dernier article", *La Question d'Orient. Journal hebdomadaire, politique et financier*, 1ère année, 29, 18 juin 1868, pp. 230-231.

(Burlington House, 1909) "Burlington House. First Notice," *The Academy*, 1 Mayıs 1909, s. 55-56.

(Burns, 1920) Cecil Delisle Burns, *International Politics*, Londra, 1920.

(Busquet, 1857) Alfred Busquet, "Salon de 1857", *Le Portefeuille de l'amateur. Journal artistique contenant un cours de dessin gradué*, 1857, s. 31.

(Caillard, 1900) Sir Vincent Caillard, "The Imperial Ottoman Museum", *Anglo-Saxon Review: A Quarterly Miscellany*, 7 (Aralık 1900), s. 132-150.

(Cameron, 1893) William E. Cameron, *The History of the World's Columbian Exposition*, Chicago, 1893.

(Carlier, 2006) Marie Carlier, "L'ambassade et le consulat de France à Constantinople en 1894", Yüksek lisans tezi, Université du Littoral Côte d'Opale, 2006.

(Castanis, 2002) Christophoros Plato Castanis, *The Greek Exile: or, A Narrative of the Captivity and Escape of Christophorus Plato Castanis, during the Massacre on ejthe Island of Scio, by the Turks, together with Various Adventures in Greece and America*, New York, 2002.

(Catalog, 1873) *Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Officieller General-Catalog*, Viyana, 1873.

(Cervati ve Sargologo, 1868) Raphaël Cervati ve N. C. Sargologo, *L'Indicateur constantinopolitain. Guide commercial. Première année 1285-1868*, İstanbul, 1868.

(Cevdet Paşa, 1892) Cevdet Paşa, *Tarih-i Cevdet. Tertib-i Cedid*, İstanbul, 1309/1892.

(Cezar ve Edgü, 1986) Mustafa Cezar ve Ferit Edgü, *Osman Hamdi. Bilinmeyen Resimleri*, İstanbul, 1986.

(Cezar, 1967) Mustafa Cezar, *Osman Hamdi Bey*, İstanbul, 1967.

(Cezar, 1968) Mustafa Cezar, *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Tarihçesi*, İstanbul, 1968.

(Cezar, 1971) Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971; 1995.

(Cezar, 1987) Mustafa Cezar, *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey*, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1987.

(Cezar, 1992) Mustafa Cezar, "Türkiye'de İlk Resim Sergisi", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 43-52.

(Cezar, 1995) Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1995.

(Cham, 1867) Cham, *Cham au Salon de 1867*, Paris, 1867.

(Chamonard, 1910) Joseph Chamonard, "À propos du service des antiquités de Syrie", *Syria*, 1 (1920), s. 81-98.

(Chapot, 1917) Victor Chapot, "La sculpture antique au Musée de Constantinople", *Journal des savants*, yeni seri, 15. sene (1917), s. 308-309.

(Chaumelin, 1865) Marius Chaumelin, "Notes sur le Salon de 1865", *Tribune artistique et littéraire du Midi*, 9. sene, 1er 1, Temmuz 1865, s. 121.

(Chicago, 1901) *World's Columbian Exposition, Chicago, Ill., 1893. Report of the Committee on the Awards of the World's Columbian Commission. Special Reports upon Special Subjects or Groups*, Washington, 1901.

(Chuvin, 2008) Pierre Chuvin, "Les Reinach et l'Empire ottoman", Sophie Basch, Michel Espagne ve Jean Leclant (der.), *Les frères Reinach*, Paris, 2008, s. 143-154.

(Clermont-Ganneau, 1888) Clermont-Ganneau, "Sarcophage de Sidon représentant le mythe de Marsyas", *Revue archéologique*, 3e série, t. XI (janvier-juin 1888), s. 160-167.

(Comstock, 1828) John Comstock, M.D., *History of the Greek Revolution; Compiled from Official Documents of the Greek Government*, New York, 1828.

(Congrès, 1889) *Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques*, 1891.

(Cousin, 1889) Georges Cousin, "Inscriptopn du Musée de Constantinople", *Bulletin de correspondance hellénique*, 9 (1885), s. 160-163.

(Cox, 1887) Samuel S. Cox, *Diversions of a Diplomat in Turkey*, New York: Charles 1887.

(Crest, 2009) Xavier du Crest, *De Paris à Istanbul, 1851-1949. Un siècle de relations artistiques entre la France et la Turquie*, Strasbourg, 2009.

(Cuinet, 1891-1894) Vital Cuinet, *La Turquie d'Asie. Géographie administrative. Statistique descriptive et raisonnée de chaque province de l'Asie-Mineure*, Paris, 1891-1894.

(Cuinet, 1896) Vital Cuinet, *Syrie, Liban et Palestine. Géographie administrative, statistique, descriptive et raisonnée*, Paris, 1896.

(Çakmak, 2010) Gülru Çakmak "'Il a su trouver le drame tel qu'il existe.' Osman Hamdi's *Zelbek à l'affût* (1867) and the French History Painting Tradition", "Archaeologists and Travelers in Ottoman Lands" semporyumunda sunuş, Mart 2010.

(Çakmakoğlu-Kuru, 1995) Alev Çakmakoğlu-Kuru, "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm", *Kültür ve Sanat*, 25 (1995), s. 37-39.

(Çapan, 1992) Cevat Çapan, "Osman Hamdi Bey Döneminde Oyun Yazarlığı", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 53-58.

(Çelik, 1996) Zeynep Çelik, "Colonialism, Orientalism, and the Canon," *The Art Bulletin*, 78/2 (Haziran 1996), s. 204.

(Çelik, 2001) Zeynep Çelik, "Speaking back to Orientalist Discourse," Jill Beaulieu and Mary Roberts (der.), *Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography*, Durham, 2002, s. 19-41.

(Danişmend, 1955) İsmail Hami Danişmend, *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, İstanbul, 1955.

(Daubrée, 1893) Gabriel-Auguste Daubrée, "Nécrologie. Edhem Pacha", *Association amicale des élèves de l'École nationale supérieure des mines. Bulletin mensuel*, 11e 7, Temmuz 1893, s. 148.

(Davenport-Hines, 1985) R. P. T. Davenport-Hines, "The Ottoman Empire in Decline: the Business Imperialism of Sir Vincent Caillard", R. J. Turrell ve J. J. Van Helten (der.), *The City and the Empire*, Londra, 1985.

(Davis, 1906) Charles H. S. Davis, "Oriental Department", *The American Antiquarian and Oriental Journal*, c. XXVIII (Ocak-Kasım 1906), s. 356-358.

(Davison, 1981) Roderic H. Davison, "Halil Şerif Paşa, Ottoman Diplomat and Statesman", *Journal of Ottoman Studies*, II (1981), s. 203-221.

(Delacroix, 1980) Delacroix, *Journal*, Paris, 1980.

(Delbeuf, 1901a) Grésy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Les artistes de Constantinople, I", *Stamboul*, 16 Mayıs 1901.

(Delbeuf, 1901b) Grésy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Les artistes de Constantinople, II", *Stamboul*, 17 Mayıs 1901.

(Delbeuf, 1901c) Grésy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Les artistes de Constantinople, III", *Stamboul*, 18 Mayıs 1901.

(Delbeuf, 1901d) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Les artistes de Constantinople, IV", *Stamboul*, 21 Mayıs 1901.
(Delbeuf, 1901e) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Les artistes de Constantinople, V", *Stamboul*, 22 Mayıs 1901.
(Delbeuf, 1901f) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Les artistes de Constantinople, VI", *Stamboul*, 23 Mayıs 1901.
(Delbeuf, 1901g) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Les artistes de Constantinople, VII", *Stamboul*, 25 Mayıs 1901.
(Delbeuf, 1901h) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Les artistes de Constantinople, VIII", *Stamboul*, 29 Mayıs 1901.
(Delbeuf, 1901i) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Les artistes de Constantinople, IX", *Stamboul*, 30 Mayıs 1901.
(Delbeuf, 1901j) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Les artistes de Constantinople, X", *Stamboul*, 31 Mayıs 1901.
(Delbeuf, 1901k) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Les artistes de Constantinople, XI", *Stamboul*, 14 Haziran 1901.
(Delbeuf, 1901l) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Les artistes de Constantinople, XII", *Stamboul*, 15 Haziran 1901 (Delbeuf, 1902a) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Association des artistes de Constantinople. Salon de 1902", *Stamboul*, 4 Nisan 1902.
(Delbeuf, 1902b) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "Association des artistes de Constantinople. Salon de 1902", *Stamboul*, 8 Nisan 1902.
(Delbeuf, 1902c) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "La deuxième exposition des artistes de Constantinople. Le Salon de Péra. L'art à Constantinople", *Stamboul*, 14 Nisan 1902.
(Delbeuf, 1902d) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople", *Stamboul*, 19 Nisan 1902.
(Delbeuf, 1902e) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. II. Impressions d'ensemble", *Stamboul*, 21 Nisan 1902.
(Delbeuf, 1902f) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. III", *Stamboul*, 22 Nisan 1902.
(Delbeuf, 1902g) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. IV", *Stamboul*, 23 Nisan 1902.
(Delbeuf, 1902h) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. V", *Stamboul*, 26 Nisan 1902.
(Delbeuf, 1902i) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. VI", *Stamboul*, 1 Mayıs 1902.
(Delbeuf, 1902j) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. VII", *Stamboul*, 6 Mayıs 1902.
(Delbeuf, 1902k) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. VIII", *Stamboul*, 9 Mayıs 1902.
(Delbeuf, 1902l) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. IX", *Stamboul*, 20 Mayıs 1902.
(Delbeuf, 1902m) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. X", *Stamboul*, 22 Mayıs 1902.
(Delbeuf, 1902n) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. XI", *Stamboul*, 23 Mayıs 1902.
(Delbeuf, 1902o) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. XII", *Stamboul*, 24 Mayıs 1902.
(Delbeuf, 1902p) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. XIII", *Stamboul*, 27 Mayıs 1902.
(Delbeuf, 1902q) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. XIV", *Stamboul*, 28 Mayıs 1902.
(Delbeuf, 1902r) Gréy, nam-ı diğer Régis Delbeuf, "L'exposition des artistes de Constantinople. XV", *Stamboul*, 30 Mayıs 1902.
(Delbeuf, 1902s) [Régis Delbeuf], *Les artistes de Constantinople. Salon de Péra. Deuxième année*, [İstanbul, 1902]
(Demirsar Arlı, 2000) Belgin Demirsar Arlı, *Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine*, İstanbul, 2000.
(Demirsar, 1989) Belgin Demirsar, *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, İstanbul, 1989.
(Deringil, 2003) Selim Deringil, "'They Live in a State of Nomadism and Savagery': The Late Ottoman Empire and the Post-colonial Debate," *Comparative Studies in Society and History*, 45/2 (Nisan 2003), s. 311-342.
(Deschamps, 1894) Gaston Deschamps, *Sur les routes d'Asie*, Paris, 1894.
(Destrilhes, 1856) Destrilhes, *Confidences sur la Turquie*, Paris, 1856.
(Dethier, 1867) Philipp Anton Dethier, *Nouvelles découvertes archéologiques faites à Constantinople par le Dr Dethier, directeur du collège autrichien*, İstanbul, 1867.
(Dethier, 1881a) Philipp Anton Dethier, *Études archéologiques (œuvre posthume)*, İstanbul, 1881.
(Dethier, 1881b) Philipp Anton Dethier, *Annexe du bulletin scientifique. Histoire du Musée central ottoman de Stamboul et son programme*, İstanbul, 1881.
(Didot-Bottin, 1860) *Annuaire-almanach du commerce et de l'industrie ou Almanach des 500,000 adresses (Didot-Bottin). 1860*, Paris, [1860].
(Didot-Bottin, 1861) *Annuaire-almanach du commerce et de l'industrie ou Almanach des 500,000 adresses (Didot-Bottin). 1861*, Paris, [1861].
(Didot-Bottin, 1862) *Annuaire-almanach du commerce et de l'industrie ou Almanach des 500,000 adresses (Didot-Bottin). 1862*, Paris, [1862].
(Didot-Bottin, 1863) *Annuaire-almanach du commerce et de l'industrie ou Almanach des 500,000 adresses (Didot-Bottin). 1863*, Paris, [1863].
(Didot-Bottin, 1864) *Annuaire-almanach du commerce et de l'industrie ou Almanach des 500,000 adresses (Didot-Bottin). 1864*, Paris, [1864].
(Didot-Bottin, 1865) *Annuaire-almanach du commerce et de l'industrie ou Almanach des 500,000 adresses (Didot-Bottin). 1865*, Paris, [1865].
(Didot-Bottin, 1866) *Annuaire-almanach du commerce et de l'industrie ou Almanach des 500,000 adresses (Didot-Bottin). 1866*, Paris, [1866].
(Didot-Bottin, 1867) *Annuaire-almanach du commerce et de l'industrie ou Almanach des 500,000 adresses (Didot-Bottin). 1867*, Paris, [1867].
(Didot-Bottin, 1868) *Annuaire-almanach du commerce et de l'industrie ou Almanach des 500,000 adresses (Didot-Bottin). 1868*, Paris, [1868].
(Dircks, 1906) Rudolf Dircks, "The Royal Academy", *Art Journal* (Haziran 1906), s. 161-172.
(Dorys, 1902) Georges Dorys, *La Femme turque*, Paris, 1902.
(Dörner ve Dörner, 1989) Friedrich Karl ve Eleonore Dörner, *Von Pergamon zum Nemrud Dağ. die archäologischen Entdeckungen Carl Humanns*, Mainz, 1989.
(Dörner ve Goell, 1963) Friedrich Karl Dörner ve Theresa Goell, *Arsameia am Nymphaios. Die Ausgrabungen im Hierothesion des Mithridates Kallinikos von 1953-1956*, Berlin, 1963.
(Dörner ve Naumann, 1939) Friedrich Karl Dörner ve Rudolf Naumann, *Forschungen in Kommagene*, (İstanbuler Forschungen, 10), Berlin, 1939.
(Dörner, 1967) Karl Dörner, *Kommagene. Ein wiederentdecktes Königreich*, Böblingen, 1967.
(Dranas, 1940) Ahmed Muhip Dranas, "Resimde Ünsanizma Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", *Güzel Sanatlar*, 2 (Mayıs 1940).
(Duben, 2007) İpek Duben, *Türk Resmi ve Eleştirisi*, İstanbul, 2007.
(Dubourg, 1866) Faugères Dubourg, "Salon de 1866. Troisième article", *Le Mémorial diplomatique. Journal international, politique, littéraire et financier*, 4e année (1866), p. 349.
(Dumont, 1868) Albert Dumont, "Le Musée Sainte-Irène à Constantinople. Antiquités grecques, gréco-romaines et byzantines", *Revue archéologique*, XVIII, 2 (juillet-décembre 1868), s. 257-263.
(Dupré, 1862) E. Dupré, *Cahiers d'histoire rédigés conformément au nouveau programme de St-Cyr, par E. Dupré*, Paris, 1862.
(Dupré, 1863-1864) E. Dupré, *Cahiers d'histoire rédigés conformément au nouveau programme de St-Cyr, par E. Dupré*, Paris, 1863-1864.
(Durand-Delga ve Moreau, 2002) Michel Durand-Delga ve Richard Moreau, *Jules Marcou (1824-1898), précurseur français de la géologie nord-américaine*, Paris, L'Harmattan, 2002.
(Eastern Question, 1877) "The Eastern Question, *The Examiner*, 10 Şubat 1877, s. 164-165.
(École normale, 1882) *Association des anciens élèves de l'école normale*, Paris, 1882.
(Edgü, 1983) Ferit Edgü, "Osman Hamdi Bey Olgusu", *Milliyet Sanat Dergisi*, 67, 1983, s. 8-9.
(Edgü, 1999) Ferit Edgü, "Osman Hamdi Bey'in Düşsel Bir Portresi", *Sanat Dünyamız*, 73, 1999, s. 223-226.
(Edgü, 2009) Ferit Edgü (der.) *Batı'ya Yolculuk. Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni*, İstanbul, 2009.
(Edhem Paşa vd., 1873) Edhem Pacha, Marie de Launay, Pierre Montani, Boghos Chachian ve Maillard, *Usûl-ı Mimari-i Osmânî. L'architecture ottomane. Die ottomanische Baukunst*, İstanbul, 1290/1873.
(Edhem Paşa ve Ziya Paşa, 1859) Ziya Paşa, *Enbâbü Tarihi*, İstanbul, 1276/1859.
(Eldem E, 1991) Edhem Eldem, "Quelques lettres d'Osman Hamdi Bey à son père lors de son séjour en Irak (1869-1870)", *Anatolia Moderna - Yeni Anadolu*, 1/1 (1991), s. 115-136.
(Eldem E, 1992) Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey'in Bağdad Vilâyeti'ndeki Görevi Sırasında Babası Edhem Paşa'ya Mektupları", Zeynep Rona (der.), *1 Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 65-98.
(Eldem E, 1993) Edhem Eldem, "Batılılaşma, Modernleşme ve Kozmopolitizm: 19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başında İstanbul", Zeynep Rona (der.) *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, İstanbul, 1993, s. 12-26.
(Eldem E, 1997) Edhem Eldem, *135 Yıllık Bir Hazine. Osmanlı Bankası Arşivinde Tarihten İzler*, İstanbul, 1997.
(Eldem E, 1999a) Edhem Eldem, *Osmanlı Bankası Tarihi* (terc. Ayşe Berktay), İstanbul, 1999.
(Eldem E, 1999b) Edhem Eldem, "Sedad Hakkı Eldem. Düşünceler, Hayaller, Tespitler", İstanbul, 28 (Ocak 1999), s. 28-47.
(Eldem E, 1999c) Edhem Eldem, "Mimar Sedad Eldem'in Gençlik Yazıları (1928-1929)", Çiğdem Kafescioğlu and Lucienne Thys-Şenocak (eds.), *Aptullah Kuran İçin Yazılar. Essays in Honour of Aptullah Kuran*, İstanbul, 1999, s. 519-542.
(Eldem E, 2000) Edhem Eldem, *Bankalar Caddesi. Osmanlı'dan Günümüze Voyvoda Caddesi. Voyvoda Street from Ottoman Times to Today*, İstanbul, 2000.
(Eldem E, 2003) Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey. Irak'ta Osmanlı Sömürgeciliğinin Bir Tanığı," *Toplumsal Tarih*, 114 (Haziran 2003), s. 92-97.
(Eldem E, 2004a) Edhem Eldem, "An Ottoman Archaeologist Caught Between Two Worlds: Osman Hamdi Bey (1842-1910)," David Shankland (der.), *Archaeology, Anthropology and Heritage in the Balkans and Anatolia. The Life and Times of F. W. Hasluck, 1878-1920*, İstanbul, 2004, c. I, s. 121-149.
(Eldem E, 2004b) Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm," *Dipnot*, 2 (Eylül-Bahar 2004), s. 39-67.
(Eldem E, 2005) Edhem Eldem, "Sedad Eldem'in Anıtkabir Projesi İçin Taslakları", Aygül Ağır, Deniz Mazlum, Gül Cephanegil (der.), *Afife Batur'a Armağan. Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*, İstanbul, 2005, s. 287-307.
(Eldem E, 2006) Edhem Eldem, "Fransa'ya Eğitime Gönderilen Sadrazam İbrahim Edhem Paşa," *Popüler Tarih*, 74 (Ekim 2006), s. 50-53.
(Eldem E, 2007) Edhem Eldem, *Doğuya Tüketmek* (terc. Leyla Tonguç Basmacı), İstanbul, 2007.
(Eldem E, 2008a) Edhem Eldem, "Bir Biyografi üzerine Düşünceler. İbrahim Edhem Paşa Rum muydu ?" *Arşiv Dünyası*, 11 (Temmuz 2008), s. 29-38.
(Eldem E, 2008b) Edhem Eldem, "Sedad Hakkı Eldem Olunmaz, Doğulur (Mu?). Bir Aile ve Gençlik Hikâyesi", Edhem Eldem, Bülent Tanju ve Uğur Tanyeli (yay. haz.), *Sedad Hakkı Eldem. 1. Gençlik Yılları*, İstanbul, 2008, s. 10-41.
(Eldem E, 2009a) Edhem Eldem, "Ressamlar, Kaptıkaçkınlar, Tarihçiler" *Toplumsal Tarih*, 185 (Mayıs 2009), s. 20-30.
(Eldem E, 2009b) Edhem Eldem, "Bir Ressam Doğuyor: Osman Hamdi Bey'in Sanat Hayatının İlk Aşamaları," *Batı'ya Yolculuk. Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni*, İstanbul, 2009, s. 16-41.
(Eldem E, 2010a) Edhem Eldem, *Un Ottoman en Orient. Osman Hamdi Bey en Irak (1869-1871)*, Paris, 2010.
(Eldem E, 2010b) Edhem Eldem, *Le voyage à Nemrud Dağı d'Osman Hamdi Bey et Osgan Efendi*, İstanbul-Paris, 2010.
(Eldem E, 2010c) Edhem Eldem, "Ottoman and Turkish Orientalism," *Architectural Design*, 203 (Ocak-Şubat 2010), *Turkey at the Threshold*, s. 26-31.
(Eldem E, 2010d) Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey'in İlk Tablolarıyla İlgili Bazı Yeni Bilgiler," *Toplumsal Tarih*, 195 (Mart 2010), s. 34-40.
(Eldem E, 2010e) Edhem Eldem, "İbrahim Edhem Paşa Rum muydu? Bir Biyografi üzerine Düşünceler", *Toplumsal Tarih*, 202 (Ekim 2008), s. 22-32.
(Eldem EH, 1904) Edhem Bey [Eldem], "Fouilles de Tralles" *Bulletin de correspondance hellénique*, 1904, s. 54-92.
(Eldem EH, 1906) Edhem Bey [Eldem], *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1906.
(Eldem HE, 1890) Halil Edhem [Eldem], *İlm-i Maâdin ve Tabakâtü'l-Arz*, İstanbul, 1307/1890.
(Eldem HE, 1894) Halil Edhem [Eldem], *Hareket-i Arza Dair Birkaç Söz*, İstanbul, 1312/1894.
(Eldem HE, 1895) Halil Edhem [Eldem], "Müze-i Hümâyûn", *Tercümân-ı Hakîkat / Servet-i Fünûn*, 1313/1895, numéro spécial et unique 104.
(Eldem HE, 1904) Halil Edhem [Eldem], *Müze-i Hümayun Kurşun Mühür Kataloğu. Arab ve Arab-Bizantin ve Osmanlı Kurşun Mühürlerine Mahsûsdur*, İstanbul, 1321/1904.
(Eldem HE, 1911a) Halil Edhem [Eldem], *Kitâbeler Nasıl Kayd ü Zabt Olunmalıdır*, İstanbul, 1327/1911.
(Eldem HE, 1911b) Halil Edhem [Eldem], *Karamanoğulları Hakkında Vesâik-i Mahkûke*, İstanbul, 1327/1911.
(Eldem HE, 1912a) Halil Edhem [Eldem], *Sivas Sultan Kadı Burhaneddin Namına Kayseriye'de Bir Kitâbe*, İstanbul, 1328/1912.
(Eldem HE, 1912b) Halil Edhem [Eldem], *Kara Mustafa Paşa'nın Şeşrvin ???? Şehri Ahalisine Beyanâmesi*, İstanbul, 1328/1912.
(Eldem HE, 1913) Halil Edhem [Eldem], "Teracim-i Ahval. Ahmed Midhat Efendi. Tarih-i vefatı 28 Muharrem 1331", *Şehbal*, c. III, 11. 70, 15 Şubat 1328 / 28 Şubat 1913, s. 428-429.
(Eldem HE, 1914) Halil Edhem [Eldem], *Hersekoğlu Ahmed Paşa'nın Esaretine Dair Kahire'de Bir Kitâbe*, İstanbul, 1330/1914.
(Eldem HE, 1918a) Halil Edhem [Eldem], *Kayseri Şehri. Mebânî-i İslâmiye ve Kitâbeleri*, İstanbul, 1334/1918.
(Eldem HE, 1918b) Halil Edhem [Eldem], *Müze-i Hümayun Mezâkât-ı Kadîme-i İslâmiye Katalogu Kısm-ı Sânî. Mezâkât-ı Osmaniye*, İstanbul, 1334/1918.
(Eldem HE, 1921) Halil Edhem [Eldem], *Paris'de İnikad Eden Beynelmilel Tarih-i Sanat Kongresine Dair Maarif Nezaret-i Celîlesine Takdim Olunan Rapordur*, İstanbul, 1337/1921.
(Eldem HE, 1923a) Halil Edhem [Eldem], *Asâr-ı Atîka Müzesinde Mezâkât Koleksiyonları Tarihçesi, Tasnifât ve Mikdarı, Türkiye Büyük Millet Meclisi Maarif Vekâletine Takdim Olunan Rapor*, İstanbul, 1339/1923.
(Eldem HE, 1923b) Halil Edhem [Eldem], *Kıtaat-ı Arzda Nüfus-ı İslâm*, İstanbul, 1339/1923.
(Eldem HE, 1924) Halil Edhem [Eldem], *Ebuhi-i Nukûşiye Koleksiyonu*, İstanbul, 1340/1924.
(Eldem HE, 1926) Halil Edhem [Eldem], *Garbî Anadolu'da Selçukluların Vâsıtaları Tasnîf-i Mülük*, İstanbul, 1926.
(Eldem HE, 1928) Halil Edhem [Eldem], *Fihrist-i Umûmî. Tarih-i Osmanî Encümeni ✱ Mecmuası Fihristi*, İstanbul, 1928.
(Eldem HE, 1932) Halil Etem [Eldem], "Müzeler", *Birinci Türk Tarih Kongresi. Konferanslar, Müzakere Zabıtları*, [Ankara], [1932], s. 532-566.
(Eldem İH, 1891a) İsmail Hakkı [Eldem], *Sevda-yı Hazan yahud Tahassür*, İstanbul, 1308/1891.
(Eldem İH, 1891b) İsmail Hakkı [Eldem], *Ahmed Midhat Efendi*, İstanbul, 1308/1891.
(Eldem İH, 1891c) İsmail Hakkı [Eldem], *Cevdet Paşa*, İstanbul, 1308/1891.
(Eldem İH, 1891d) İsmail Hakkı [Eldem], *Ebuzer Bey*, İstanbul, 1308/1891.
(Eldem İH, 1894a) İsmail Hakkı [Eldem], *Osmanlı Meşâhir-i Udebası. Birinci Defter Muallim Naci Efendi*, İstanbul, 1311/1894.
(Eldem İH, 1894b) İsmail Hakkı [Eldem], *Şemseddin Sami Bey. Onüçüncü Asrın Türk Muharrirleri*, İstanbul, 1311/1894.
(Eldem İH, 1894c) İsmail Hakkı [Eldem], *Muasır Şairlerimiz*, İstanbul, 1311/1894.
(Eldem İH, 1894d) İsmail Hakkı [Eldem], *İki Hakikat*, İstanbul, 1311/1894.
(Eldem MG, 1901) Mübarek Galib [Eldem], *Mezâ-i Hümayun Mezâkât-ı Kadîme-i İslâmiye Katalogu Kısm-ı Sânî. Mezâkât-ı Cenâziye ve Ebniye ve Celâîriye ve Kırım Hanları Meskûkâtı*, İstanbul, 1318/1901.
(Eldem MG, 1925a) Mübarek Galib [Eldem], *Ankara*, İstanbul, 1341/1925.
(Eldem MG, 1925b) Mübarek Galib [Eldem], *Hindistan'da Türk Hükümdarları. Timurlilerin Hindistan'a Dahil Olduktan Zamana Kadar ve 603-962 Senelerinde Delhi'de İcra-yı Saltanat Eden Hükümdarlar*, İstanbul, 1341/1925.
(Eldem MG, 1925c) Mübarek Galib, "Millet ve Didinma. I", *Türk Yurdu*, 3/13 (Kanun 1925), s. 54-55.
(Eldem MG, 1925d) Mübarek Galib, "Millet ve Didinma. II", *Türk Yurdu*, 3/14 (Arahk 1325), s. 161-180.
(Eldem MG, 1926a) Mübarek Galib, "Ankara'nın Evleri", *Muallimler Birliği*, 8 (Şubat 1926), s. 354-359.
(Eldem MG, 1926b) Mübarek Galib, "Menteşeoğulları Devrine Aid Bazı Kabir Taşları", *Türkiyat Mecmuası*, 2 (1926), s. 347-364.
(Eldem MG, 1928) Mübarek Galib [Eldem], *Ankara*, İstanbul, 1928.
(Eldem SHE ve Akozan, 1982) Sedad Hakkı Eldem ve Feridun Akozan, *Topkapı Sarayı, Bir Mimari Araştırma*, İstanbul, 1982.
(Eldem SHE, 1954) Sedad Hakkı Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*, İstanbul, 1954.
(Eldem SHE, 1968-1974) Sedad Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar*, İstanbul, 1968-1974.
(Eldem SHE, 1976) Sedad Hakkı Eldem, *Türk Bahçeleri*, İstanbul, 1976.
(Eldem SHE, 1977) Sedad Hakkı Eldem, *Sa'dâbâd*, İstanbul, 1977.
(Eldem SHE, 1979a) Sedad Hakkı Eldem, *İstanbul Anıları*, İstanbul, 1979.
(Eldem SHE, 1979b) Sedad Hakkı Eldem, *Boğaziçi Anıları*, İstanbul, 1979.
(Eldem SHE, 1983) *Mimar Sinan Üniversitesi 100 Yıldönümü Armağanı. Sedad Hakkı Eldem 50 Yıllık Meslek Jubilesi*, İstanbul, 1983.
(Eldem SHE, 1984-1987) Sedad Hakkı Eldem, *Türk Evi. Osmanlı Dönemi*, İstanbul, 1984-1987.
(Eleopoulos, 1940) N. Ελεοπούλος, "Βασίλειος Αθ. Μυστακίδης", *Δελτίον Μεγαλοσχολείων*, Ocak 1940, s. 50-55.
(Énault, 1874) Louis Énault, "Exposition de Vienne. Le travail du monde.VIII. La Turquie", *Le Correspondant*, c. 95 (1874), s. 524-527.
(Encyclopaedia of Islam, 1913-1936) *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden, 1913-1936.
(Encyclopaedia of Islam, 2002) *The Encyclopaedia of Islam*, c. I-XI, Leiden, 2002.
(Ender, 1993) Celil Ender, "Osman Hamdi Bey'in İmtiyaz İstediği Kabataş-Taksim Metro Projesi", Zeynep Rona (ed.), *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, İstanbul, 1993, s. 172-175.
(Epikman, 1940) Refik Epikman, "Türkiye'de Resim ve Heykel Sergileri", *Ülkü*, XV (1940), 86.
(Epikman, 1967) Refik Epikman, *Osman Hamdi (1842-1910)*, İstanbul, 1967.
(Erdoğan, 1948) Abdülkadir Erdoğan, "Halil Edhem Eldem", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 33-34.
(Ergin, 1927) Osman Nuri [Ergin], *Şehremâneleri*, İstanbul: 1927.
(Erguvanlı, 1948) Kemal Erguvanlı, "Halil Edhem ve Jeoloji", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 27-31.
(Ersoy, 2003a) Ahmet Ersoy, "A Sartorial Tribute to Tanzimat Ottomanism: The *Elbise-i Osmaniyye* Album", *Muqarnas*, 20 (2003), s. 187-207.
(Ersoy, 2003b) Ahmet Ersoy, "Şarkîn Kimliğin Peşinde. Osman Hamdi Bey ve Osmanlı Kültüründe Oryantalizm", *Toplumsal Tarih*, 119 (Kasım 2003), s. 86-87.
(Ersoy, 2007) Ahmet Ersoy, "Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period", *Muqarnas*, 24 (2007), s. 117-139.
(Ersen, 1992) Jale Nejdet Ersen, "Osman Hamdi:

Türk Resminde İkonografi Başlangıcı", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 99-105.
(Esin, 1993) Ufuk Esin, "19. Yüzyıl Sonlarında Heinrich Schliemann'ın Troya Kazıları ve Osmanlılarla İlişkileri", Zeynep Rona (ed.), *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, İstanbul, 1993, s. 179-191.
(Exposition, 1867) *Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général publié par la commission impériale. 1re livraison. (Œuvres d'art*, Paris, Dentu, [1867].
(Eyice, 1994) Semavi Eyice, "Çinili Köşk", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 1994, c. 2, s. 517-519.
(Fazy, 1898) Edmond Fazy, *Les Turcs d'aujourd'hui. Le Grand Kurughuz*, Paris, 1898.
(Fehim ve Eldem III, 1890) İbrahim Fehim ve İsmail Hakkı [Eldem], *Mir'ât-ı Mühendisân-ı Terâcim-i Mebâhir*, İstanbul, 1307/1890.
(Fesch, 1907) Paul Fesch, *Constantinople aux derniers jours d'Abdul-Hamid*, Paris, M. Rivière, [1907].
(Fetvacı, 1996) Emine Fetvacı, "An Orientalist Reconsidered: Osman Hamdi", *Issues*, bitirme tezi, Williams College, 1996.
(Feuillet, 1894) Octave Feuillet, *Talihsiz*, (terc. İsmail Hakkı [Eldem]), İstanbul, 1311/1894.
(Fıratlı, 1958) Nezih Fıratlı, "Edhem Hamdi Eldem, 1882-1957", *Türk Arkeoloji Dergisi*, VIII-1 (1958), s. 45.
(Findley, 1980) Carter Findley, *Bureaucratic Reform in the Ottoman Empire: The Sublime Porte, 1789-1922*, Princeton, 1980.
(Findley, 1998) Carter V. Findley, "An Ottoman Occidentalist in Europe: Ahmed Midhat Meets Madame Gülnar," *The American Historical Review*, 103, 1 (Şubat 1998), s. 15-49.
(Findley, 1999) Carter V. Findley, *Ahmed Midhat Efendi Avrupa'da*, İstanbul, 1999.
(Flinn, 1893) John J. Flinn (der.), *The Official Guide to the World's Columbian Exposition*, Chicago, 1893.
(Fouilles, 1869) "Loi sur les fouilles archéologiques en Turquie", *Levant Times and Shipping Gazette*, 19 Mart 1869.
(Fustel de Coulanges, 1856) Fustel de Coulanges, "Mémoire sur l'île de Chio, présenté par M. Fustel de Coulanges, membre de l'École française d'Athènes", *Archives des missions scientifiques et littéraires. Choix de rapports et instructions publié sous les auspices du ministère de l'Instruction publique et des cultes*, c. V, Paris, 1856, s. 481-642.
(Galib, 1870) İsmail Galib, *Yeni Mikyaslara Dair Risaledir*, İstanbul, 1287/1870.
(Galib, 1890a) İsmail Galib, *Kitâbü'n-necât. Devlet-i Aliyye-i Osmaniye'nin Bidayet-i Teessüsünden Beri Darb u Darb u Darb-ı Darb Olunan Meskûkât ve Madalyaların Nevi ve Cins ve Tarihiyle Mahallât-ı Tarihiyesini Mutazammındır*, İstanbul, 1307/1890.
(Galib, 1890b) İsmail Galib, *Takvîm-i Meskûkât-ı Osmânî*, İstanbul, 1307/1890.
(Galib, 1892) İsmail Galib, *Takvîm-i Meskûkât-ı Selçûkiyye*, İstanbul, 1309/1892.
(Galib, 1893) İsmail Galib, *Müze-i Hümâyun Meskûkât-ı İslâmiye Kısmından Meskûkât-ı Türkmâniye Kataloğu*, İstanbul, 1311/1893 (Galib, 1894a) İsmail Galib, *Musée impérial ottoman. Section des monnaies musulmanes. Catalogue des monnaies turcomanes*, İstanbul, 1894.
(Galib, 1894b) İsmail Galib, *Müze-i Hümayun Meskûkât-ı Kadîme-i İslâmiye Kataloğu Kısm-ı Sânî. Sâsânıyan ve Bizantin Tarzındaki Sikkeler, Hulefây-ı Emeviye ve Abbâsiye Meskûkâtı, Fürû-ı Abbâsiyeden Beni Tolon, Beni Ahşid, Âl-i Saman, Beni Hamdan, Âl-i Büveyh, Beni Mervan Meskûkâtı*, İstanbul, 1312/1894.
(Gallet, 1865) Louis Gallet, *Salon de 1865, peinture, sculpture*, Paris, 1865.
(Gardey, 1864) Louis Gardey, *Alphabet. Cours complet de prononciation et de lecture, mis en ordre par L. Gardey*, İstanbul, 1864.
(Gardey, 1865), Louis Gardey, *Voyage du sultan Abd-ul-Aziz de Stamboul au Caire, par L. Gardey*, Paris, 1865.
(Garnett, 1915) Lucy M. Garnett, *Turkey of the Ottomans*, New York, 1915.
(Gaulis, 1905) Georges Gaulis, *Les questions d'Orient*, Paris, 1905.
(Gaulis, 1910) Georges Gaulis, "Hamdy Bey", *Journal des débats politiques et littéraires*, 27 Şubat 1910, s. 1.
(Gaulis, 1913) Georges Gaulis, *La ruine d'un empire: Abd-ul-Hamid, ses amis et ses peuples*, Paris, 1913.
(Gautier, 1990) Théophile Gautier, *Constantinople: İstanbul en 1852*, İstanbul, 1990.
(Georgeon, 2013) *Abdulhamid II. Le sultan calife (1876-1909)*, Paris, 2013.
(Gerçek, 1999) Ferruh Gerçek, *Türk Müzeciliği*, Ankara, 1999.
(Germaner ve İnankur, 1989) Semra Germaner ve Zeynep İnankur, *Orientalism and Turkey*, İstanbul, 1989.
(Germaner ve İnankur, 2002) Semra Germaner ve Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul, 2002.
(Germaner ve İnankur, 2006) Semra germaner ve Zeyenp İnankur, "19. Yüzyılda Oryantalizm ve Türkiye", Ömer Taşdelen ve İlona Baytar (der.), *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, İstanbul, 2006, s. 9-31.
(Germaner, 1988) Semra Germaner, "'Gérôme ve İstanbul'daki Dostları" Üzerine", *Tarih ve Toplum* (101, 57 (Eylül 1988), s. 130.
(Germaner, 1991) Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", *Tarih ve Toplum* (116), 55 (Kasım 1991), s. 289-296.
(Germaner, 1992) Semra Germaner, "19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı-Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey", *Zeynep Rona (der.), 1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 105-112.
(Gérôme, 2010) Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx ve Édouard Papet (der.) *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle*, Paris, 2010.
(Giacometti, 1903) Georges Giacometti, "L'affaire Humbert. Régnier à Constantinople", *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 Ağustos 1903, s. 3.
(Giray, 2007) Kıymet Giray, *Türk Resim Sanatının Bir Asrılık Öyküsü*, İstanbul, 2007.
(Glimpses, 1893) *Glimpses of the World's Fair: Selections of the Gems of the White City and the Midway Plaisance*, Chicago, 1893.
(Goold, 1871) Edward Goold, *Catalogue explicatif, historique et scientifique d'un certain nombre d'objets contenus dans le Musée impérial de Constantinople fondé en 1869 sous le grand vésirat de Son Altesse A'ali Pacha*, İstanbul, 1871.
(Gordon, 1832) Thomas Gordon, *History of the Greek Revolution*, Edinburgh, 1832.
(Gövsa, 1933-1936) İbrahim Alâettin [Gövsa], *Meşhur Adamlar: Hayatları, Eserleri*, İstanbul, 1933-1936.
(Gövsa, 1945-1946) İbrahim Alâettin Gövsa, *Türk Meşhurları Ansiklopedisi: Edebiyatta, Sanatta, İlimde, Harpte, Politikada ve Her Sahada Şöhret Kazanmış Olan Türklerin Hayatları Eserleri*, [İstanbul], 1945-1946.
(Granger, 2005) Catherine Granger, *L'empereur & les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, 2005.
(Graves, 1905) Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and their Work from its Foundation in 1769 to 1904*, Londra, 1905.
(Greey, 1883) Edward Greey, *The Wonderful City of Tokio or Further Adventures of the Jewett Family and their Friend Otis Nambo*, Boston, 1883.
(Güven, 2005), Cemal Güven, "Milli Mücadele Döneminde Fransız Gazeteci ve Yazar Berthe Georges Gaulis'in Mustafa Kemal Paşa ile Temas ve Görüşmeleri", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16 (2006), s. 353-365.
(Haddad, 2000) Michèle Haddad, *Khalil Bey. Un homme, une collection*, Paris, 2000.
(Hamdi ve de Launay, 1873) Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, İstanbul, 1873.
(Hamdi ve Organ, 1883) Osman Hamdy Bey ve Organ Effendi, *Le tumulus de Nemroud-Dagh. Voyage, description, inscriptions avec plans et photographies*, İstanbul, 1883.
(Hamdi ve Reinach, 1892) Osman Hamdy Bey ve Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris, 1892.
(Hamdi, 1872) Osman Hamdy, *Le binocle accusateur. Comédie en trois actes*, İstanbul, 1872.
(Hamdi, 1887a) Hamdy Bey, "Mémoire sur une nécropole royale découverte à Saïda", *Revue archéologique*, 3e série, t. X (juillet-décembre 1887), s. 138-150.
(Hamdi, 1887b) Hamdy Bey, "Sur une nécropole royale découverte à Saïda", *Revue d'ethnographie*, c. 6 (1887), s. 444-456.
(Hamdi, 1889) Osman Hamdy Bey, *Les ruines d'Arslan-Tasch*, İstanbul, 1???
(Hamdi, 1904) Hamdy Bey, "Fouilles et découvertes à Tralles", *Revue archéologique*, 4e série, t. IV, 2 (juillet-décembre 1904), s. 348-362.
(Hamdi, 1908) Hamdy Bey, "Le sanglier de Meuzek", *Revue archéologique*, 4e série, t. XI, 1 (janvier-juin 1908), s. 1-3.
(Hamdi, 1992) Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler. 2-5 Ekim 1990*, İstanbul, 1992.
(Hamdi, 1993) Zeynep Rona (der.) *Osman Hamdi Bey ve Dönemi. 17-18 Aralık 1992*, İstanbul, 1993.
(Handy, 1893) Moses P. Handy (der.), *The Official Directory of the World's Columbian Exhibition*, Chicago, 1893.
(Harrison, 1894) Frederic Harrison, "Constantinople as an Historic City", *Fortnightly Review*, 55/328 (Nisan 1894), s. 438-458.
(Harrison, 1919) Frederic Harrison, "The City of Constantinople", *Fortnightly Review*, 105/630 (Haziran 1919), s. 837-853.
(Haskell, 1980) F. Haskell, "A Turk and his Pictures in Nineteenth-Century Paris", *Oxford Art Journal*, V (1982), 1, s. 40-47.
(Haskell, 1989) F. Haskell, "Un Turc et ses tableaux dans le Paris du XIXe siècle", *De l'art et du goût jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989.
(Haskell, 1989) F. Haskell, *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, Newhaven-Londra, 1987.
(Hazell, 1910) "Art in 1909", *Hazell's Annual for 1910*, Londra, 1910, p. 510-511.
(Hillaret, 1963) Jacques Hillaret, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris, 1963.
(Hillenbrand, 2001) Rainer Hillenbrand, "Skeptischer Realismus in der Erzählkunst Rudolf Lindaus", *German Life and Letters*, 55, 4 (Ekim 2002), s. 363-386.
(Hillenbrand, 2005) Rainer Hillenbrand, *Das erzählerische Werk Rudolf Lindaus : mit einer Bibliographie*, Frankfurt-New York, 2005.
(Hilprecht, 1903) Hermann Vollrath Hilprecht, *Explorations in Bible Lands*, Philadelphia, 1903.
(Hilprecht, 1904) Hermann Vollrath Hilprecht, *The Excavations in Assyria and Babylonia*, Philadelphia, 1904.
(Hilprecht, 1908) Hermann Vollrath Hilprecht, *The So-Called Peters-Hilprecht Controversy*, Philadelphia, 1908.
(Hisar, 1934a) Abdülhak Şinasi Hisar, "Müzelerimiz ve Hamdi Bey. I", *Ülkü*, Nisan 1934, vol. III, n° 14, s. 111-115.
(Hisar, 1934b) Abdülhak Şinasi Hisar, Hisar, Abdülhak Şinasi, "Müzelerimiz ve Hamdi Bey. II", *Ülkü*, Haziran 1934, vol. III, n° 16, s. 290-295.
(Hisar, 1936a) Abdülhak Şinasi Hisar, Hisar, Abdülhak Şinasi, "Müzelerimiz ve Hamdi Bey. III", *Ülkü*, Mayıs 1936, vol. VII, n° 39, s. 187-192.
(Hisar, 1936b) Abdülhak Şinasi Hisar, "Müzelerimiz ve Halil Bey", *Varlık*, 15 Ağustos 1936, vol. IV, n° 75, s. 34-35.
(Hisar, 1956) Abdülhak Şinasi Hisar, "Halil Edhem Bey'in bir Mektubu", *Türk Yurdu*, Ekim 1956, n° 261, s. 288-289.
(Hocaoğlu, 1998) Mehmed Hocaoğlu, *II. Abdülhamid'in Muhtıraları*, İstanbul, Kamer, 1998.
(Hoefer, 1852) Ferdinand Hoefer, *Chaldée, Assyrie, Médie, Babylonie, Mésopotamie, Phénicie, Palmyrène*, Paris, 1852.
(Homolle, 1884) Théophile Homolle, "Nécrologie: M. Dumont", *Bulletin de correspondance hellénique*, 8 (1884), s. 5-28.
(Huart, 1901) Clément Huart, *Histoire de Bagdad dans les temps modernes*, Paris, 1901.
(Hughes, 1822) Reverend T. S. Hughes, "An Address to the People of England in the Cause of the Greeks, Occasioned by the Late Inhuman Massacres in the Isle of Scio, &c.", *The Pamphleteer* Dedicated to both Houses of Parliament, c. XXI (1822), n° XLI, s. 169-188.
(Hugo, 1829) Victor Hugo, *Les Orientales*, Paris, 1829.
(Huguet, 2001) Françoise Huguet, "Les pensions et institutions privées secondaires pour garçons, dans la région parisienne (1700-1940)", *Histoire de l'éducation*, Mayıs 2001, s. 205-221.
(Humann ve Puchstein, 1890) Carl Humann ve Otto Puchstein, *Reisen in Kleinasien und Nordsyrien. Ausgeführt im Auftrage der kgl. preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlin, 1890.
(Humbert, 1869) Aimé Humbert, "Le Japon", *Le Tour du Monde*, c. 19 (1869), s. 402-416.
(Humbert, 1870) Aimé Humbert, *Le Japon illustré*, Paris, 1870.
(Index Bio-Bibliographicus, 1976-) *Index Bio-Bibliographicus Notorum Hominum Corpus Alphabeticum*, I, Sectio Generalis, Osnabrück, Biblio Verlag, 1976-.
(Index, 1976) *Index Bio-Bibliographicus Notorum Hominum. Corpus Alphabeticum*, I, Sectio Generalis, Osnabrück, 1976.
(İlyasoğlu, 1997) Evin İlyasoğlu, *Cemal Reşit Rey. Müziksiz İlharet Bir Dünyada Gezintiler*, İstanbul, 1997.
(İnal, 1940-1953) İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Sadrazamlar*, İstanbul, 1940-1953.
(İnan, 1948) Âfet İnan, "Halil Edhem'i Hatırlama", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 49-50.
(İnankur, 2009) Zeynep İnankur, "Visions d'Orient", Edhem Eldem (der.), *De Byzance à Istanbul. Un port pour deux continents*, Paris, 2009, s. 289-305.
(Jahyer, 1865) Félix Jahyer, *Étude sur les beaux-arts. Salon de 1865, par Félix Jahyer*, Paris, 1865.
(Joubin, 1893a) [André Joubin], *Musée impérial ottoman. Catalogue des sculptures grecques, romaines, byzantines et françaises*, İstanbul, 1893.
(Joubin, 1893b) [André Joubin], *Musée impérial ottoman. Monuments funéraires. Catalogue sommaire*, İstanbul, 1893.
(Joubin, 1893c) [André Joubin], *Müze-i Hümayûn, Lahûd ve Makabir-i Atîka Kataloğu*, İstanbul, Mihran, 1310/1893.
(Joubin, 1894) [André Joubin], *Müze-i Hümayûn, Âsâr-ı Heykeltıraşî Kataloğu. Kadîm Yunan, Roma, Bizanten ve Frank Devirleri*, İstanbul, 1311/1894.
(Joubin, 1898a) [André Joubin], *Musée impérial ottoman. Bronzes et bijoux. Catalogue sommaire*, İstanbul, 1898.
(Joubin, 1898b) [André Joubin], *Musée impérial ottoman. Monuments funéraires. Catalogue sommaire*, İstanbul, 1898.
(Joubin, 1899) André Joubin, "Quelques bronzes inédits du Musée de Constantinople", *Revue archéologique*, c. XXXV (1899), s. 203-209.
(Jousselin, 1867) Paul-Louis Jousselin, *Exposition universelle de 1867. Rapports de la Commission scientifique impériale ottomane réunie à Paris sous la présidence de S. Exc. Djémil Pacha, ambassadeur de S.M.I. le Sultan et la vice-présidence de Salaheddin Bey, commissaire impérial ottoman près l'Exposition et de J. A. Barral, membre du jury international chargé de la direction des travaux. Cinquième rapport, Mécanique générale*, Paris, [1867].
(Kaya, 2006) Gülben Sevinç Kaya, "Dolmabahçe Sarayı İçin Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler", Ömer Taşdelen ve İlona Baytar (der.), *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, İstanbul, 2006, s. 71-90.
(Kératry, 1878) Émile de Kératry, *Mourad V. Prince, sultan, prisonnier d'État (1840-1878), d'après des témoins de sa vie*, Paris, 1878.
(Khalil Bey, 1868) "La collection Khalil-Bey", *L'Illustration*, 1868, s. 28.
(Kocacan, 1948) Harun Reşit Kocacan, "Büyük Türk Âlimi Halil Edhem", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 55-60.
(Koç, 1993) Havva Koç, "Bir Belge Işığında İbrahim Edhem Paşa ve Ailesi Hakkında Hatırlamalar", Zeynep Rona (ed.), *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, İstanbul, 1993, s. 27-40.
(Koçu, 1944-1973) Reşad Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 1944-1973.
(Koçu, 1968) "Edhem Paşa (Sakızlı İbrahim)," Reşad Ekrem Koçu, der., *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 9, İstanbul, 1968, s. 4915-4916.
(Kortun, 1987) Vasıf K. Kortun, "Osman Hamdi Üzerine Yeni Notlar", *Tarih ve Toplum* (71, 41 (Mayıs 1987), s. 281-282.
(Kortun, 1988) Vasıf K. Kortun, "Gérôme ve İstanbul'daki Dostları", *Tarih ve Toplum* (103, 56 (Ağustos 1988), s. 204-205.
(Köprülü, 1979) Orhan Köprülü, "İlk Milletler Arası Türkoloji Kongresi Teşebbüsü", *I. Milletler Arası Türkoloji Kongresi* (İstanbul, 15-20 X.1973). *Tebliğler*, I, *Türk Tarihi*, İstanbul, 1979, s. 184-188; vesika 1-2.
(Körte, 1895) A. Körte, *Die sidonischen Sarkophage d. k. Ottomanischen Museums zu Konstantinopel*, İstanbul, 1895.
(Krüger, 2009) Jens Krüger, "Die Sammlung des Orientalisten, Archäologen und Kunsthistorikers Friedrich Sarre (1865-1945)", *Privates und öffentliches Sammeln in Potsdam. 100 Jahre „Kunst ohne König"*, Berlin, 2009, s. 119-120.
(Kröger ve Heiden, 2004) Jens Kröger ve Désirée Heiden, *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen*, Berlin, 2004.
(Kuneralp, 1999) Sinan Kuneralp, *Son Dönem Osmanlı Erkân ve Ricali (1839-1922)*, İstanbul, 1999.
(Kunst-Ausstellung, 1891a) *Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens. Zweite Auflage*, Berlin, 1891.
(Kunst-Ausstellung, 1891b) *Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens. Dritte Auflage*, Berlin, 1891.
(Kuran, 1992) Aptullah Kuran, "Mimarlıkta "Yeni-Türk" Üslûbu ve Osman Hamdi Bey", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 113-117.
(Küntet, 1948) Halim Baki Küntet, "Üstad Halil Edhem", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 107-120.
(Kürkman, 2004) Garo Kürkman, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar, 1600-1923*, İstanbul, 2004.
(L'Artiste, 1858) *L'Artiste. Nouvelle série*, t. III, 1858, XIe livraison, s. 188.
(Lamartine, 1896) Alphonse de Lamartine, Rafael, (terc. İsmail Hakkı [Eldem]), İstanbul, 1314/1896.
(Launay, 1867a) Marie de Launay, "I. Turquie – La porte triomphale", *L'Exposition universelle de 1867 illustrée. Publication officielle autorisée par la commission impériale*, Paris, 1867, c. I, s. 370-371.
(Launay, 1867b) Marie de Launay, "II. Installations du Palais – Empire ottoman", *L'Exposition universelle de 1867 illustrée. Publication officielle autorisée par la commission impériale*, Paris, 1867, c. II, s. 2-4.
(Launay, 1867c) Marie de Launay, "III. Costumes populaires de Constantinople", *L'Exposition universelle de 1867 illustrée. Publication officielle autorisée par la commission impériale*, Paris, 1867, c. II, s. 133-135.
(Layard, 1853) Austen H. Layard, *Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon; with Travels in Armenia, Kurdistan and the Desert*, New York, 1853.
(Lechat, 1887) Henri Lechat, "Deux sarcophages du Musée de Constantinople", *Bulletin de correspondance hellénique*, 13 (1889), s. 319-333.
(Lefevre, 1890) G. Shaw Lefevre, "Constantinople Revisited", *Nineteenth Century: A Monthly Review*, 28/166 (Aralık 1890), s. 927-944.
(Letaille, 1903) Abel Letaille, "Les Salons. Societé des artistes français", *Revue libérale internationale, politique, littéraire, sociale, artistique et financière*, 15. sene, 2 seri, n° 135, 7 Haziran 1903, s. 9.
(Levantins, 1868) "Le Levant des Levantins", *La Question d'Orient. Journal hebdomadaire, politique et financier*, 1. serie, n° 21 (23 Nisan 1868), s. 165.
(Lewis, 2004) Reina Lewis, *Rethinking Orientalism: Women, Travel, and the Ottoman Harem*, New Brunswick (NJ), 2004.
(Lindau, 1864) Rudolf Lindau, *Voyage autour du Japon*, Paris, 1864.
(Lindau, 1896) Rudolf Lindau, *Erzählungen eines Effendi*, Berlin, 1896.
(Lindau, 1898) Rudolf Lindau, *Der Fanar und Mayfair*, Berlin, 1898.
(Lindau, 1899) Rudolf Lindau, *Zuei Reisen in der Türkei*, Berlin, 1899.
(Lindau, 1901) Paul Lindau, *Osman Hamdy Bey*, Breslau, 1901.
(Lindau, 1903a) Rudolf Lindau, *Ein unglückliches Volk*, Berlin, 1903.
(Lindau, 1903b) Rudolf Lindau, "Osman Hamdy Bey", *Nord und Süd. Eine deutsche Monatschrift*, Heft 312 (1903), s. 1-7.
(Lindau, 1903c) Paul Lindau, "Osman Hamdy Bey", *Nord und Süd. Eine deutsche Monatschrift. Herausgegeben von Paul Lindau*, c. CIV, n° 312 (Mart 1903), s. 323-329.
(Lindau, 1917) Rudolf Lindau, *Morgenland und Abendland. Mit einer Einleitung von Wilhelm Rath, eine Bilde des Verfallers und 11 Zeichnungen von Franz Müller-Münster*, Hamburg, 1917.
(Lollée, 1926) F. Lollée, *Les femmes du Second Empire*, Paris, 1926.
(Long, 1992) Helen Long, *Greek Fire. The Massacres of Chios*, Bristol, 1992.
(Loti, 1934) Pierre Loti, *Isfahana Doğru*, (terc. İsmail Hakkı Eldem), İstanbul, 1934.
(Luschan vd., 1893-1943) F. von Luschan, Carl

Humann, B. Koldewey ve G. Jacoby, *Ausgrabungen in Sendschirli*, c. I-V, 1893-1943.

(Maclean, 1889) James Mackenzie Maclean, *Guide to Bombay: Historical, Statistical, and Descriptive*, Bombay, 1889.

(Macridy ve Ebersolt, 1922) Théodore Macridy-Bey ve Jean Ebersolt, "Monuments funéraires de Constantinople", *Bulletin de correspondance hellénique*, 46 (1922), s. 356-393.

(Macridy, 1907) Théodore Macridy-Bey, *Une citadelle archaïque du Pont. Fouilles du Musée impérial ottoman*, Berlin, 1907.

(Macridy, 1913) Théodore Macridy-Bey, "Reliefs gréco-perses de la région de Dascylion", *Bulletin de correspondance hellénique*, 37 (1913), s. 340-358.

(Mahaffy, 1894) J. P. Mahaffy, "Recent Archaeology", *Nineteenth Century: A Monthly Review*, 35/207 (Mayıs 1894), pp. 845-853.

(Mahmud Celaleddin, 1910) [Mahmûd Celaleddin Paşa], *Mir'ât-ı Hakikat. Tarih-i Mahmud Celaleddin Paşa*, İstanbul, 1326/1910.

(Makdisi, 2002) Ussama Makdisi, "Ottoman Orientalism", *The American Historical Review*, 107, 3 (Haziran 2002), s. 768-796.

(Makzume, 2006) Erol Makzume, "19. Yüzyıl Osmanlısında Oryantalist Ressamlar", Ömer Taşdelen ve Ilona Baytar (der.), *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, İstanbul, 2006, s. 43-70.

(Maluf, 1899) Yusuf Numan Maluf, *Hizanatu'l-Eyyam fi Teracimi'l-İzam*, New York, 1899.

(Mansel, 1939) Arif Müfid Mansel, "Halil Edhem Eldem", *Ülkü*, 12 (71), 1939, s. 383-386.

(Mansel, 1948a) Arif Müfid Mansel, "Halil Edhem ve Sard Eserleri", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 2-12.

(Mansel, 1948b) Arif Müfid Mansel, "Halil Edhem ve İstanbul Müzeleri", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 13-26.

(Mansel, 1959) Arif Müfid Mansel, "Osman Hamdi Bey", *Anatolia*, IV (1959), s. 189-193.

(Mansel, 1960) Arif Müfid Mansel, "Osman Hamdi Bey", *Belleten*, XXIV, 94 (1960), s. 291-301.

(Marchand, 1996) Suzanne Marchand, *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*, Princeton, 1996.

(Mardin, 1974) Şerif Mardin, "Super Westernization in Urban Life in the Ottoman Empire in the Last Quarter of the Nineteenth Century," Peter Benedict vd. (der.), *Turkey: Geographic and Social Perspectives*, Leiden, 1974, s. 404-446.

(Mauriac, 1942) François Mauriac, *Kara Melekler*, (terc. İsmail Hakkı Eldem), İstanbul, 1942.

(Mavroyeni, 1989) Alexandre Mavroyéni, *Notes et souvenirs*, İstanbul, 1989.

(Mekteb-i Sultani, 1875) Mekteb-i Sultani Tevzi-i Mükâfât Cedvelidir, [İstanbul], 1292/1875.

(Mekteb-i Sultani, 1878) Mekteb-i Sultani Tevzi-i Mükâfât Cedvelidir, [İstanbul, 1294-1295/1878-1879].

(Mekteb-i Sultani, 1879) Mekteb-i Sultani Tevzi-i Mükâfât Cedvelidir, [İstanbul, 1295-1296/1879-1880].

(Mendel, 1908) Gustave Mendel, *Catalogue des figurines grecques de terre cuite*, İstanbul, 1908.

(Mendel, 1912endel, Gustave Mendel, *Musées impériaux ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, İstanbul, 1912-1914.

(Metzger, 1988) Henri Metzger, "La correspondance passive d'Osman Hamdi bey", *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 132. sene (1988), n°. 4, s. 672-684.

(Metzger, 1990) Henri Metzger, *La correspondance passive d'Osman Hamdi Bey*, Paris, 1990.

(Metzger, 1992) Henri Metzger, "Osman Hamdi Bey'in Bilinmeyen Yanımaları", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 119-123.

(Michaelis, 1908) A. Michaelis, *A Century of Archaeological Discoveries*, Londra, 1908.

(Michaud ve Poujoulat, 1833) Michaud et Poujoulat, *Correspondance d'Orient, 1830-1831*, Paris, 1833.

(Midhat Paşa, 1877), "An interview with Midhat Pasha", *The Examiner*, 10 Mart 1877, s. 291-292.

(Mismer, 1892) Charles Mismer, *Souvenirs du monde musulman*, Paris, 1892.

(Mismer, 1926) Charles Mismer, *Souvenirs du monde musulman*, Paris, 1926.

(Mordtmann, 1895) Johann Heinrich Mordtmann, *Antiquités Himyarites et Palmyréniennes. Catalogue sommaire*, İstanbul, 1895.

(Mordtmann, 1899) Johann Heinrich Mordtmann, *Asar-ı Himyeriye ve Tedmüriye Kataloğu*, İstanbul, 1315/1899.

(Muller, 1894) F. Max Muller, "The New Museum and the Sidon Sarcophagi", *The New Review*, 10/56 (Ocak 1894), s. 17-27.

(Muller, 1896) Georgina Max Muller, "Letters on Turkey", *Longman's Magazine*, 28/165 (Temmuz 1896), s. 239-250.

(Murray, 1904) David Murray, *Museums: Their History and their Use*, Glasgow, 1904.

(Nigâr, 1959) Şair Nigâr, *Hayatımın Hikâyesi*, İstanbul, Ekin, 1959.

(Nijeholt, 1874) Tinco Martinus Lycklama a Nijeholt, *Voyage en Russie, au Caucase et en Perse, dans la Mésopotamie, le Kurdistan, la Syrie, la Palestine et la Turquie exécuté pendant les années 1865, 1866, 1867 et 1868*, Paris-Amsterdam, 1874.

(Nomos, 1834) "Νόμος περί των επιστημονικών και τεχνολογικών συλλογών, περί ανακαλύψεως και διατηρήσεως των αρχαιοτήτων και της χρήσεως αυτών. Gesetz, die wissenschaftlichen und artistischen Sammlungen des Staats, ferner die Auffindung und Erhaltung der Alterthümer, sowie deren Benützung betr.", Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος. Regierungs-Blatt des Königreichs Griechenland, 22 (26/28 Haziran 1834), s. 176-190.

(North-Peat, 1911) A. B. North-Peat, *Paris sous le Second Empire*, Paris, 1911.

(Ogan, 1938a) Aziz Ogan, "Asaruatika Nizamnamesi ve 1874'den İtibaren Resmî Ruhsat İle Yapılan Hafriyat", *Yeni Türk*, 6/64 (Nisan 1938), s. 97-103.

(Ogan, 1938b) Aziz Ogan, "Asaruatika Nizamnamesi ve 1874'den İtibaren Resmî Ruhsat İle Yapılan Hafriyat. 2", *Yeni Türk*, 6/65 (Mayıs 1938), s. 145-158.

(Ogan, 1938c) Aziz Ogan, "Asaruatika Nizamnamesi ve 1874'den İtibaren Resmî Ruhsat İle Yapılan Hafriyat. 3", *Yeni Türk*, 6/66 (Haziran 1938), s. 196-207.

(Ogan, 1938d) Aziz Ogan, "Asaruatika Nizamnamesi ve 1874'den İtibaren Resmî Ruhsat İle Yapılan Hafriyat/ 4", *Yeni Türk*, 6/67 (Temmuz 1938), s. 241-252.

(Ogan, 1938e) Aziz Ogan, "Asaruatika Nizamnamesi ve 1874'den İtibaren Resmî Ruhsat İle Yapılan Hafriyat. 5", *Yeni Türk*, 6/68 (Ağustos 1938), s. 289-294.

(Ogan, 1939) Aziz Ogan, "Bay Halil Ethem", *Yeni Türk*, 7 (73), 1939, s. 4-8.

(Ogan, 1941) Aziz Ogan, "Th. Macridi'nin Hâtırasına", Belleten, V (1941), 17/18, s. 163-169.

(Ogan, 1948) Aziz Ogan, "Halil Edhem", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 81-104.

(Okay, 1975) Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, Ankara, 1975.

(Opçin, 2001) Tuncay Opçin, *Değmesin Yağlıboya. "Türk Resim Piyasasında Sahtecilik"*, İstanbul, 2001.

(Orientalisme, 2010) Davy Depelchin ve Roger Diederen, *De Delacroix à Kandinsky. L'orientalisme en Europe*, Paris-Brüksel, 2010.

(Ortaylı, 1992) İlber Ortaylı, "Osman Hamdi'nin Önündeki Gelenek", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 123-131.

(Osman Nuri, 1911) Osman Nuri, *Abdülhamid-i Sani ve Devr-i Saltanatı. Hayat-ı Hususiye ve Siyasiyesi*, İstanbul, 1327/1911.

(Ousterhout, 2010) Robert G. Ousterhout, "Archaeologists and Travelers in Ottoman Lands: Three Intersecting Lives", *Expedition*, 52/2 (Yaz 2010), s. 9-20.

(Özden, 1948) Akil Muhtar Özden, "Büyük Türk Merhum Halil Edhem Hakkında Birkaç Söz", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 42-46.

(Özdoğan, 1993) Mehmet Özdoğan, "Arkeolojide Çağdaşlaşma ve Türk Arkeolojisini Bekleyen Tehlikeler", Zeynep Rona (der.) *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, İstanbul, 1993, s. 192-200.

(Özsezgin, 1986) Kaya Özsezgin, "Osman Hamdi Bey'in Bilinmeyen Resimleri Konusunda Prof. Mustafa Cezar ve Ferit Edgü'nün Hazırladıkları *Osman Hamdi – Bilinmeyen Resimleri* İsimli Eser Üzerine", *Milliyet Sanat Dergisi*, 144 (1986), s. 32-34.

(Oztuna, 1989) Yılmaz Öztuna, *Devletler ve Hânedanlar. Türkiye (1074-1990)*, Ankara, 1989.

(Öztuncay, 2000) Bahattin Öztuncay, *Vasilaki Kargopulo. Hayat-ı Fotoğrafa Bir Seyahatçinin Serüveni*, İstanbul, 2000.

(Oztuncay, 2003a) Bahattin Öztuncay, *Dersaadet'te Fotoğrafçılar, 19. Yüzyıl İstanbulunda Fotoğraf: Üreticiler, Stüdyolar, Satıcılar*, İstanbul, 2003.

(Oztuncay, 2005) Bahattin Öztuncay, *Hâtıra-i Ubudiyet. Portre Fotoğraflarının Cazibesi: 1846-1950*, İstanbul, 2005.

(Öztürk, 2008) Zehra Güven Öztürk, "Ottoman Imperial Painting Collection through a Document Dating from 1890, Yüksek lisans tezi, Koç Üniversitesi, 2008.

(Pakalın, 1940) Mehmet Zeki Pakalın, "Ethem Paşa", *Yeni Mecmua*, 4 (72), 1940, s. 14, 17.

(Pakalın, 1942) Mehmed Zeki Pakalın, *Son Sadrazamlar ve Başvekiller*, İstanbul, 1942.

(Paksoy, 1993) İsmail Günay Paksoy, "Bazı Belgeler Işığında Osmanlı Devleti'nin Kültür Mirası Politikası Üzerine Düşünceler", Zeynep Rona (der.) *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, İstanbul, 1993, s. 201-221.

(Pamukciyan, 1992) Kevork Pamukciyan, "1867 Yılı Paris Sergisine Katılan Osmanlı Sanatkârları", *Tarih ve Toplum* (18), 105 (Eylül 1992), s. 163-165.

(Parla, 1990) Jale Parla, *Babalar ve Oğullar. Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul, 1990.

(Parla, 1992) Jale Parla, "Tanzimat Düşüncesinde Batılılaşmanın Sınırları", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 133-146.

(Parvillée, 1874) Louis Parvillée, *Architecture et décoration turques au XV^e siècle*, Paris, 1874.

(Pasinli, 1992) Alpay Pasinli, "Osman Hamdi Bey'in Müzecilik Yönü ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 147-152.

(Passing Events, 1909) "Passing Events", *The Art Journal*, Haziran 1909, s. 190-192.

(Passing Events, 1910) "Passing Events", *Art Journal*, Nisan 1910, s. 110.

(Pearl, 1886) Cora Pearl, *Mémoires de Cora Pearl*, Paris, 1886.

(Pears, 1916) Sir Edwin Pears, *Forty years in Constantinople, the recollections of Sir Edwin Pears, 1873-1915 with 16 Illustrations*, Londra, 1916.

(Peltre, 2004) Christine Peltre, *Orientalisme*, Paris, 2004.

(Pera Resimleri, 1990) *1873-1908 Pera Resimleri*, İstanbul, [1990].

(Perrot, 1874) Aristide-Michel Perrot, *Petit Atlas pittoresque des quarante-huit quartiers de la ville de Paris*, Paris, 1874.

(Perrot, 1880) Georges Perrot, "Bibliographie. Études archéologiques, œuvre posthume", *Revue archéologique*, c. 44 (1880), s. 254-255.

(Perrot, 1884) Georges Perrot, "Le Tumulus de Nemroud-Dagh", *Revue archéologique*, 3. seri, c. III (Ocak-Haziran 1884), s. 270-272.

(Peters, 1892-1893) John Punnett Peters, "An Art Impetus in Turkey", *The Century*, c. XLV (1892-1893), s. 546-559.

(Peters, 1893) John Punnett Peters, "A Brief Statement Concerning the Babylonian Expedition Sent under the Auspices of the University of Pennsylvania", *Journal of the American Oriental Society*, c. 15 (1893), s. cxlvi-cliii.

(Peters, 1897) John Punnett Peters, *Nippur or Explorations and Adventures on the Euphrates. The Narrative of the University of Pennsylvania Expedition to Babylonia in the Years 1888-1890*, New York-Londra, 1897.

(Peters, 1898) John Punnett Peters, *Nippur or Explorations and Adventures on the Euphrates. The Narrative of the University of Pennsylvania Expedition to Babylonia in the Years 1888-1890*, New York-Londra, 1898.

(Peters, 1910) John Punnett Peters, "O. Hamdy Bey", *Records of the Past*, c. IX, kısım III, Mayıs-Haziran 1910, s. 177-181.

(Picard ve Macridy, 1915) Charles Picard ve Théodore Macridy-Bey, "Fouilles du Hiéron d'Apollon Clarios, à Colophon. Première campagne", *Bulletin de correspondance hellénique*, 39 (1915), s. 33-52.

(Picard ve Macridy, 1921) Charles Picard ve Théodore Macridy-Bey, "Attis d'un Métrôon (?) de Cyzique", *Bulletin de correspondance hellénique*, 45 (1921), pp. 436-470.

(Pillet, 1955) Maurice Pillet, "Hamdi-Bey et la mission de Sarzec à Tello", *Revue archéologique*, XLVI (1955), s. 1-16.

(Pottier ve Reinach, 1887-1888) Edmond Pottier ve Salomon Reinach, *La nécropole de Myrina. Recherches archéologiques exécutées au nom et aux frais de l'École française d'Athènes par E. Pottier, S. Reinach, A. Veyries*, Paris, 1887-1888.

(Pottier, 1910) Edmond Pottier, "Éloge funèbre de S. E. Hamdy-bey, directeur des Musées impériaux de Constantinople et correspondant étranger de l'Académie", *Comptes-rendus des séances de l'année. Académie des inscriptions et belles-lettres*, 54/2 (1910), s. 71-75.

(Pottier, 1926) Edmond Pottier, *L'art hittite*, Paris, 1926.

(Puchstein, 1883) Otto Puchstein, "Bericht über eine Reise in Kurdistan", *Sitzungsberichte der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1, [Berlin], 1883.

(Pulhan, 1978) Oulhan Türk Pulları Kataloğu, İstanbul, 1978.

(Punch, 1903) Mark Lemon, Henry Mayhew, Tom Taylor, Shirley Brooks, Sir Francis Cowley Burnand, Sir Owen Seaman (der.), *Punch*, c. 124 (1903), s. 322.

(Radt, 2003) Wolfgang Radt, "Carl Humann und Osman Hamdi Bey - Zwei Gründerväter der Archäologie in der Türkei" *Istanbuler Mitteilungen*, vol. 53 (2003), s. 491-507.

(Rambert, 1926) Louis Rambert, *Notes et impressions de Turquie. L'Empire ottoman sous Abdul-Hamid*, Cenevre, [1926].

(Rassam, 1897) Hormuzd Rassam, *Asshur and the Land of Nimrod. Being an Account of the Discoveries Made in the Ancient Ruins of Nineveh, Asshur, Sippar Nasm, Calah, Babylon, Borsippa, Cutho und Van*, Cincinnati, 1897.

(Redhouse, 1921) James W. Redhouse, *A Turkish and English Lexicon*, İstanbul, 1921.

(Rees, 1885) John Davis Rees, *Notes of a Journey from Kazveen to Hamadan across the Karaghan Country*, Madras, 1885.

(Reinach, 1882) [Salomon Reinach], *Catalogue du Musée impérial d'antiquités*, İstanbul, 1882.

(Reinach, 1883a) Salomon Reinach, "Le vandalisme moderne en Orient", *Revue des deux mondes*, 156 (Mart-Nisan 1883), s. 132-166.

(Reinach, 1883b) Salomon Reinach, "Chronique d'Orient. Fouilles et découvertes", *Revue archéologique*, 3e série, t. I (janvier-juin 1883).

(Reinach, 1883c) Salomon Reinach, "Chronique d'Orient. Feuilles et découvertes", *Revue archéologique*, 3e série, t. II (juillet-décembre 1883).

(Reinach, 1891) Salomon Reinach, *Chroniques d'Orient. Documents sur les fouilles et découvertes dans l'Orient hellénique de 1883 à 1890*, Paris, 1891.

(Reinach, 1892) Théodore Reinach, "Les sarcophages de Sidon au Musée de Constantinople", *Gazette des Beaux-Arts*, VII (1892), s. 89-106.

(Reinach, 1910) Salomon Reinach, "Hamdi Bey", *Revue archéologique*, quatrième série, t. XV (janvier-juin 1910), s. 407-413.

(Renan, 1863) Ernest Renan, *La vie de Jésus*, Paris, 1863.

(Renda, 1988) Günsel Renda vd., *A History of Turkish Painting*, Cenevre, 1988.

(Renegades, 1877) "Renegades in Turkish Service," *The New York Times*, 27 Ağustos 1877.

(Reşad ve Feridi, 1910) Ekrem Reşad ve Osman Feridi, *Musavver Nevsâl-i Osmânî*, İstanbul, 1326, s. 209-214.

(Roche ve Vernus, 1996) Max Roche ve Michel Vernus, *Dictionnaire biographique du département du Jura*, Lons-le-Saulnier, 1996.

(Royal Academy, 1903c) "The Royal Academy, 1903," *Magazine of Art*, 1 (Ocak 1903), s. 373-389.

(Royal Academy, 1906a) "The Royal Academy", *The Times*, 5 Mayıs 1906.

(Royal Academy, 1906b) "The Royal Academy. I", *The Speaker*, 12 Mayıs 1906, s. 137-138.

(Royal Academy, 1906c) "Royal Academy Elections", *Art Journal* (Mart 1906), s. 65-66.

(Royal Academy, 1909a) "The Royal Academy", *The Times*, 4 Mayıs 1909.

(Royal Academy, 1909b) "The Royal Academy", *The Art Journal*, Aralık 1909, s. 364.

(Royal Academy, 1973-1982) *Royal Academy Exhibitors 1905-1970. A Dictionary of Artists and their Work in the Summer Exhibitions of the Royal Academy of Arts*, Londra, 1973-1982.

(Sadi, 1858) Sadi, *Gulistan ou le parterre de roses*, terc. Ch. Defrémery, paris, 1858.

(Said, 1978) Edward W. Said, *Orientalism*, Nev York, 1978.

(Sakaoğlu, 1987) Necdet Sakaoğlu, "Osmanlı Giysin Kupamı ve "Elbise-i Osmaniye"", *Tarih ve Toplum* (8), 47 (Kasım 1987), s. 292-297.

(Sakaoğlu, 1992) Necdet Sakaoğlu, "Sanayi'-i Nefise. Müze-i Hümayun, Osman Hamdi Bey İçin Belgeler", *Tarih ve Toplum* (17), 97 (Ocak 1992), s. 12-17.

(Salaheddin, 1867) *La Turquie à l'exposition universelle de 1867, sous la direction de S. Excellence Salaheddin Bey, commissaire impérial ottoman près l'Exposition universelle*, Paris, 1867.

(Salomon ve Herzog, 1934) Émile Salomon ve Wilhelm Herzog, *Aile Çevberi*, (terc İsmail Hakkı Eldem), İstanbul, 1934.

(Salon, 1865) *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecte, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^er mai 1865*, Paris, 1865.

(Salon, 1866) *Publication des ouvrages de peinture, sculpture, architecte, gravure et lithographie des artistes vivants, des envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome et des grands prix de 1865, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^er mai 1866*, Paris, 1866.

(Salon, 1868) *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecte, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^er mai 1868*, Paris, 1868.

(Salon, 1892) *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecte, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^er mai 1892*, Paris, 1892.

(Salon, 1902) *Le Salon fondé en 1673. CXXX^e Exposition officielle 1902. Grand Palais des Champs-Élysées (Avenue Alexandre III)*, [Paris, 1902].

(Salon, 1904) *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecte, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, le 1^er mai 1904*, Paris, 1904.

(Salon, 1904) *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecte, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, le 1^er mai 1904*, Paris, 1904.

(Salon, 1905) *Le Salon fondé en 1673. 123^e Exposition officielle 1905. Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III*, [Paris], [1905].

(Salon, 1906) *Le Salon fondé en 1673. 124^e Exposition officielle 1906. Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III*, [Paris], [1906].

(Salons, 1868) *Les Salons. Dessins autographes*, n° 11, 10 Temmuz 1868.

(Sami, 1891-1899) Şemseddin Sâmi, *Kâmûs-ül-A'lâm*, İstanbul, 1306-1316/1891-1899.

(Sanayii Nefise, 1983) *Osman Hamdi ve Sanayii Nefise Mektebi*, İstanbul, 1983.

(Sanders, 1996) Donald H. Sanders (der.), *Nemrud Dağı: The Hierothesion of Antiochus I of Commagene*, Winona Lake, 1996.

(Sannav, 1995) Sabri Can Sannav, "Yakındönem Tarihiminde Sakız Adası (1821-1923)", Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 1995.

(Satan, 2005) Ali Satan, "Esrarengiz İstatikçi Mübarek Galip Eldem", *Chronicle*, 1 (2005).

(Sarre, 1896) Friedrich Paul Theodor Sarre, *Reise in Kleinasien, Sommer 1895 : Forschungen zur seldjukischen Kunst und Geographie des Landes*, Berlin, 1896.

(Sarre ve Herzfeld, 1911-1920) Friedrich Paul Theodor Sarre ve Ernst Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet*, Berlin, 1911-1920.

(Sayce, 1887) A. H. Sayce, "Contemporary Record", *Contemporary Review*, 52 (Eylül 1887), s. 448-452.

(Scheil, 1898) R. P. Jean-Vincent Scheil, *Monuments égyptiens. Notice sommaire*, İstanbul, 1898.

(Schick, 1999) Irvin Cemil Schick, *The Erotic Margin. Sexuality and Spatiality in Alterist Discourse*, Londra-New York, 1999.

(Schick, 2010) Irvin Cemil Schick, "İstanbul'da 1910'da Gerçekleşen Büyük Köpek İtlâfı Bir Mekân Üzerinde Çekişme Vakası", *Toplumsal Tarih*, 200 (Ağustos 2010), s. 22-33.

(Schönitzer, 1936) Michael Schönitzer, *Die großen Deutschen im Bilde*, Berlin, 1936.

(Schuchhardt ve Wiegand, 1931) Carl Schuchhardt ve Theodor Wiegand (yay. haz.), *Chronik des Ausgrabung von Pergamon 1871-1876 aus Berichten und Briefen des Humann-Kreises*, Berlin, 1931.
(Schulte, 1971) Eduard Schulte (yay. haz.), *Carl Humann. Der Entdecker des Weltwunders von Pergamon. In Zeugnissen seiner Zeit 1839-1896*, Dortmund, 1971.
(Sellers, 1895) W. E. Sellers, "The Turk as an Archaeologist", *Wesleyan-Methodist Magazine*, 118 (Şubat 1895), s. 87-95.
(Sepulchral Chambers, 1887) "The Sepulchral Chambers and the Sarcophagi of Sidon", *British Architect*, 28/5 (Temmuz 1887), s. 94.
(Sextus, 1917) Carl Sextus, *Hypnotism, its facts, theories, and related phenomena, with explanatory anecdotes, descriptions and reminiscences*, Boston, 1917.
(Shaw, 1999a) Wendy Shaw, *Possessors and Possessed: Objects, Museums, and the Visualization of History in the Ottoman Empire*, Ph.D. dissertation, UCLA, 1999.
(Shaw, 1999b) Wendy Shaw, "The Paintings of Osman Hamdi and the Subversion of Orientalist Vision", Çiğdem Kafescioğlu and Lucienne Thys-Şenocak (eds.), *Aptullah Kuran İçin Yazılar. Essays in Honour of Aptullah Kuran*, İstanbul, 1999, s. 423-434.
(Shaw, 2003) Wendy K. Shaw, *Possessors and Possessed. Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, Berkeley-Los Angeles-Londra, 2003.
(Shaw, 2004) Wendy K. Shaw, *Osmanlı Müzeciliği. Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*, İstanbul, 2004.
(Sidon Antiquities, 1887) "The Sidon Antiquities", *Palestine Exploration Fund. Quarterly Statement for 1887*, Londra, 1887.
(Sinanlar, 2008) Seza Sinanlar, "Pera'da Resim Üretim Ortamı", Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008.
(Sonar, 1964) Semuhi Sonar, "İbrahim Edhem Paşa'nın Kitab-ı Usul'ü Hendese'si Hakkında", *Araştırma*, 2 (1964), s. 145-178.
(Sorgues, 1913) Maurice de Sorgues, "Une journée de la Révolution turque. Abd-ul-Hamid et son peuple", *Revue critique des idées et des livres*, c. XXIII, n° 135 (25 Kasım 1913), s. 385-401.
(Sönmez, 1992) Zeki Sönmez, "Sanayi-i Nefise Kurulurken Türkiye'de Mimarlık Ortamı", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 153-159.
(Spiero, 1909) Heinrich Spiero, Rudolf Lindau, Berlin, 1909.
(Steingass, 1930) F. Steingass, *Persian-English Dictionary*, Londres, 1930.
(Stocqueler, 1854) Joachim Hayward Stocqueler, *Memoirs and Correspondence of Major-General Sir William Nott*, Londres, 1854.
(Süreyya, 1893-1894) Mehmed Süreyyâ, *Sicill-i Osmânî yâhûd Tezkire-i Meşâhîr-i Osmâniyye*, İstanbul, 1311/1893-1894.
(Şahin, 1991) Mustafa Şahin, "Mithat Paşa'nın Bağdat Valiliği", *Tarih ve Toplum*, 92, Ağustos 1991, s. 27-32.
(Şahin, 1994) Mustafa Şahin, "Mithat Paşa'nın Bağdat Valiliği", *Tarih ve Toplum* (22), 129 (Eylül 1994), s. 131-132.
(Talay, 1991) Aydın Talay, *Eserleri ve Hizmetleriyle Sultan Abdülhamid*, İstanbul, Risale, 1991.
(Tanyuğ, 1991) Sezer Tanyuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, 1991.
(Tanyuğ, 1992) Sezer Tanyuğ, "Osman Hamdi Bey'in Resimlerinde Üslup Ayrımları", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 161-163.
(Taşdelen ve Baytar, 2006) Ömer Taşdelen ve Ilona Baytar (der.), *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, İstanbul, 2006.
(Taylor, 1872) Bayard Taylor, *Japan in Our Day*, New York, 1872.
(Thalasso, 1894) Adolphe Thalasso, *L'art. Pièce en trois actes, en prose*, Paris, 1894.
(Thalasso, 1906a) Adolphe Thalasso, "Les premiers salons de Constantinople. Le premier salon de Stamboul", *L'art et les artistes*, c. III, Nisan-Eylül 1906, s. 172-181.
(Thalasso, 1906b) Adolphe Thalasso, "Le Musée impérial ottoman", *L'art et les artistes*, resimli ek n° 19, c. IV, Ekim 1906, s. 25-26.
(Thalasso, 1907a) Adolphe Thalasso, *Anthologie de l'amour asiatique*, Paris, 1907.
(Thalasso, 1907b) Adolphe Thalasso, "Le Musée impérial ottoman (suite et fin)", *L'art et les artistes*, c. IV, resimli ek n° 24, Mart 1907, s. 18.
(Thalasso, 1907c) Adolphe Thalasso, "L'école impériale des beaux-arts de Constantinople", *L'art et les artistes*, c. V, Nisan-Eylül 1907, s. 220-221.
(Thalasso, 1907d) Adolphe Thalasso, "Mort de Cheker Ahmet Ali Pacha", *L'art et les artistes*, c. V, Nisan-Eylül 1907, s. 274-275.
(Thalasso, 1907e) Adolphe Thalasso, "Les origines de la peinture turque", *L'art et les artistes*, c. VI, Ekim 1907-Mart 1908, s. 366-367.
(Thalasso, 1907f) Adolphe Thalasso, "Première exposition artistique ottomane", *L'art et les artistes*, c. VI, Ekim 1907-Mart 1908, s. 415-416.
(Thalasso, 1908a) Adolphe Thalasso, "Les origines de la sculpture turque", *L'art et les artistes*, c. VI, Ekim 1907-Mart 1908, s. 454-455.
(Thalasso, 1908b) Adolphe Thalasso, "Esthétique d'art des ottomans", *L'art et les artistes*, c. VI, Ekim 1907-Mart 1908, s. 503-504.
(Thalasso, 1908c) Adolphe Thalasso, "Esthétique d'art des levantins", *L'art et les artistes*, c. VI, Ekim 1907-Mart 1908, s. 552-553.
(Thalasso, 1908d) Adolphe Thalasso, "Le Coran et l'art osmanli", *L'art et les artistes*, c. VII, Nisan-Eylül 1908, s. 40-41.
(Thalasso, 1908e) Adolphe Thalasso, "La Turquie constitutionnelle et l'art osmanli", *L'art et les artistes*, c. VII, Nisan-Eylül 1908, s. 290.
(Thalasso, 1908f) Adolphe Thalasso, "La Société des artistes turcs", *L'art et les artistes*, c. VIII, Ekim 1908-Mart 1909, s. 42.
(Thalasso, 1908g) Adolphe Thalasso, "La Turquie libérale et l'art à la cour du sultan", *L'art et les artistes*, c. VIII, Ekim 1908-Mart 1909, s. 135-136.
(Thalasso, 1908h) Adolphe Thalasso, "Fausto Zonaro", *L'art et les artistes*, c. VIII, Ekim 1908-Mart 1909, s. 185.
(Thalasso, 1908i) Adolphe Thalasso, "L'exposition Fausto Zonaro", *L'art et les artistes*, c. VIII, Ekim 1908-Mart 1909, s. 235.
(Thalasso, 1908j) Adolphe Thalasso, "L'exposition Fausto Zonaro (suite et fin)", *L'art et les artistes*, c. VIII, Ekim 1908-Mart 1909, s. 283.
(Thalasso, 1909a) Adolphe Thalasso, "Le Musée impérial ottoman", *L'art et les artistes*, c. X, Ekim 1909-Mart 1910, s. 45-46.
(Thalasso, 1909b) Adolphe Thalasso, "La cas Zonaro", *L'art et les artistes*, c. X, Ekim 1909-Mart 1910, s. 182-183.
(Thalasso, 1910a) Adolphe Thalasso, *Die orientalischen Maler der Türkei von Adolphe Thalasso. Mit 25 Mattkunstdruckbildern, 23 Originalreproduktionen, 2 Vierfarbentafeln, 1 Gravure und 7 Porträt-Vignetten*, Berlin, 1910.
(Thalasso, 1910b) Adolphe Thalasso, "Mort de Hamdy Bey, directeur du Musée impérial ottoman", *L'art et les artistes*, c. XI, Nisan-Eylül 1910, s. 88.
(Thalasso, 1911a) Adolphe Thalasso, *L'art ottoman, les peintres de Turquie*, Paris, [1911].
(Thalasso, 1911b) Adolphe Thalasso, "L'exposition Fausto Zonaro", *L'art et les artistes*, c. XIII, Nisan-Eylül 1911, s. 187-188.
(Thalasso, 1911c) Adolphe Thalasso, "Les vols artistiques en Turquie (Asie Mineure)", *L'art et les artistes*, c. XIV, Ekim 1911-Mart 1912, s. 93-94.
(Thalasso, 1911d) Adolphe Thalasso, "Fondation d'un musée de peinture", *L'art et les artistes*, c. XIII, Nisan-Eylül 1911, s. 232-233.
(Thalasso, 1911e) Adolphe Thalasso, "Les vols artistiques en Turquie (Constantinople)", *L'art et les artistes*, c. XIV, Ekim 1911-Mart 1912, s. 279.
(Thalasso, 1911a) Adolphe Thalasso, "Fondation d'un nouveau musée", *L'art et les artistes*, c. XV, Nisan-Eylül 1912, s. 282-283.
(Thalasso, 1911b) Adolphe Thalasso, "Une révolution artistique en Turquie", *L'art et les artistes*, c. XV, Nisan-Eylül 1912, s. 136-137.
(Thalasso, 1911c) Adolphe Thalasso, "Un prince artiste: S.A.I. Abdul Medjid Effendi, fils du sultan Abdul Aziz", *L'art et les artistes*, c. XV, Nisan-Eylül 1911, s. 273-280.
(Thalasso, 1911d) A. de Milo, nam-ı diğer Adolphe Thalasso, "Constantinople: mort de la femme peintre Mufidé Haneum", *L'art et les artistes*, c. XVI, Ekim 1912-Mart 1913, s. 91-92.
(Thalasso, 1912e) A. de Milo, nam-ı diğer Adolphe Thalasso, "Constantinople: l'exposition Mufidé Haneum", *L'art et les artistes*, c. XVI, Ekim 1912-Mart 1913, s. 141-142.
(Thalasso, 1913a) A. de Milo, nam-ı diğer Adolphe Thalasso, "Constantinople: les peintres animaliers", *L'art et les artistes*, c. XVI, Ekim 1912-Mart 1913, s. 243.
(Thalasso, 1913b) A. de Milo, nam-ı diğer Adolphe Thalasso, "Le peintre Fausto Zonaro", *L'art et les artistes*, c. XVIII, Ekim 1913-Mart 1914, s. 100-101.
(Thalasso, 1914a) A. de Milo, nam-ı diğer Adolphe Thalasso, "Constantinople: le Musée de l'Evcaf", *L'art et les artistes*, c. XVIII, Ekim 1913-Mart 1914, s. 149.
(Thalasso, 1914b) A. de Milo, nam-ı diğer Adolphe Thalasso, "Constantinople: le Musée de l'Evcaf (suite et fin)", *L'art et les artistes*, c. XVIII, Ekim 1913-Mart 1914, s. 199.
(Thornton, 1994a) Lynne Thornton, *The Orientalists. Painter-Travellers*, Paris, 1994.
(Thornton, 1994b) Lynne Thornton, *Women as Portrayed in Orientalist Painting*, Paris, 1994.
(Tissot, 1884) Charles-Joseph Tissot, *Recherches sur la campagne de César en Afrique*, Paris, 1884.
(Tissot, 1884-1888) Charles-Joseph Tissot, *Géographie comparée de la province romaine d'Afrique*, Paris, 1884-1888.
(Tissot, 1885) Charles-Joseph Tissot, *Fastes de la province romaine d'Afrique*, Paris, 1885.
(Tokgöz, 1890) Ahmed İhsan [Tokgöz], "Müze-i Osmanî", *Servet-i Fünun*, 54 (12 Mart 1308/24 Mart 1892), s. 20-24.
(Tokgöz, 1904) Ahmed İhsan [Tokgöz], "Cemile-i Müessesat-ı İlmiyye-i Cenab-ı Padişahiden Müze-i Hümayun", *Servet-i Fünun*, 32/813 (4 Mart 1320 / 17 Mart 1904), s. 354-360.
(Tokgöz, 1906a) Ahmed İhsan [Tokgöz], "Hamdi Beyefendi Hazretleri", *Servet-i Fünun*, 32/813 (9 Teşrin-i Sani 1322 / 22 Kasım 1906), s. 101-102.
(Tokgöz, 1906b) Ahmed İhsan [Tokgöz], "Müze-i Hümayun", *Servet-i Fünun*, 32/813 (9 Teşrin-i Sani 1322 / 22 Kasım 1906), s. 102-103.
(Tokgöz, 1930) Ahmet İhsan [Tokgöz], *Matbuat Hatıralarım 1888-1923*, İstanbul, Ahmet İhsan Matbaası, 1930.
(Tokgöz, 1948) Ahmed İhsan Tokgöz, "İstanbul Müzesini Yaratan Halil Edhem", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 37-40.
(Tolstoy, 1934) Lev Nikolayevic Tolstoy, *Saminı Saadet*, (terc. İsmail Hakkı Eldem), İstanbul, 1934.
(Topuz, 2005) Hıfzı Topuz, *Fikret Muallâ. Anılar, Resimler, Mektuplar*, İstanbul, 2005.
(Toros, 1990) Taha Toros, "Osman Hamdi Bey ve Çevresi", *Tarih ve Toplum* (14), 83 (Kasım 1990), s. 280-284.
(Trencsényi ve Kopeˇcek, 2007) Balázs Trencsényi ve Michal Kopeˇcek, *Discourses of Collective Identity in Central and Southeastern Europe (1770-1945)*, c. II, *National Romanticism. The Formation of National Movements*, Budapeşte, 2007.
(Tunalı, 1992) İsmail Tunalı, "Batılılaşma Sürecimizin Doruk Noktalarından Biri", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 165-167.
(Tupper, 1893) Charles Lewis Tupper, *Our Indian Protectorate. An Introduction to the Study of the Relations between the British Government and its Indian Feudatories*, Londra, 1893.
(Turani, 1984) Adnan Turani, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ankara, 1984.
(Türesay, 2009) Özgür Türesay, "Osmanlı Seçkinleri ve Dreyfus Meselesi", *Toplumsal Tarih*, 181 (Ocak 2009), s. 40-45.
(Uluçay, 1985) M. Çağatay Uluçay, *Padişahların Kadınları ve Kızları*, Ankara, 1985.
(Us, 1943) Hakkı Tarık Us, *Elli Yıl*, [İstanbul, 1943].
(Uzunçarşılı, 1948) İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "İbrahim Edhem Paşa Âilesi ve Halil Edhem Eldem (1861-1938)", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, Ankara, 1948, s. 67-80.
(Ünver, 1948) A. Süheyl Ünver, "Halil Edhem Eldem Hakkında", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 51-53.
(Vahid, 1902) Vahid, *Müze-i Hümayun-ı Osmanî'ye Mahsûs Muhtasar Rehnümâ*, İstanbul, 1319/1902.
(Vahid, 1909) Vahid, *Müze-i Hümayun-ı Osmanî'ye Mahsûs Muhtasar Rehnümâ*, İstanbul, 1325/1909.
(Vahid, 1912) Vahid, "Müze-i Hümayun'da Bir Şube-i Cedide-i Sanat", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 11 (Mart 1328/1912), s. 96.
(Vahid, 1914) Vahid, *Müze-i Hümayun Rehnümâ*, İstanbul, 1330/1914.
(Vahid, 1915) Vahid, *Bazı İstilahât-ı Mühimme-i Sınaiye Hakkında Mütâlaât*, İstanbul, 1331/1915.
(Vahid, 1916a) Vahid, "Sanatın Bir Tarifi", *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, 1 (Mart 1916), s. 97-109.
(Vahid, 1916b) Vahid, "Müze-i Hümayun'da İskender Lahdi. I", *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, 2 (Mayıs 1916), s. 155-169.
(Vahid, 1916c) Vahid, "İskender Lahdi. II", *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, 3 (Temmuz 1916), s. 271-285.
(Vahid, 1916d) Vahid, "Satrap Lahdi", *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, 4 (Eylül 1916), s. 389-397.
(Vahid, 1921a) Vahid, *Müze-i Hümayun Rehnümâ*, İstanbul, 1337/1921.
(Vahid, 1921b) Vahid, "Tarz-ı Temsil", *Dergâh*, 1/8 (5 Ağustos 1928), s. 24-26.
(Vahid, 1923) Vahid, "Türk Sanatı ve Bursa'daki Mahsûlâtı", *Yeni Mecmua*, 75 (1 Mayıs 1923), s. 174-175.
(Vahid, 1927a) Vahid, "Sanattan Zevk Almanın Yolu", *Hayat Mecmuası*, 2/33 (14 Temmuz 1927), s. 127-128.
(Vahid, 1927b) Vahid, "Sanatta Güzellik Nedir?", *Güneş Sanat ve Edebiyat*, 15 (1 Ağustos 1927), s. 12.
(Vahid, 1927c) Vahid, "Empresyonizm: Yeni Nakışta İntiba Meslegi", *Hayat Mecmuası*, 2/31 (30 Haziran 1927), s. 88.
(Vahid, 1927d) Vahid, "Elhamra", *Hayat Mecmuası*, 2/46 (13 Ekim 1927), s. 389-394.
(Vahid, 1928a) Vahid, "Arkadya Çobanları", *Hayat Mecmuası*, 3/64 (16 Şubat 1928), s. 234-235.
(Vahid, 1928b) Vahid, "Güzel Bahçıvan Kızı", *Hayat Mecmuası*, 3/69 (22 Mart 1928), s. 333-335.
(Vahid, 1928c) Vahid, "La Cena", *Hayat Mecmuası*, 3/72 (12 Nisan 1928), s. 385-387.
(Vahid, 1928d) Vahid, "Albert Dürer", *Hayat Mecmuası*, 3/74 (26 Nisan 1928), s. 433-438.
(Vahid, 1928e) Vahid, "Süleymaniye Camii, *Hayat Mecmuası*, 3/75 (3 Mayıs 1928), s. 453-459, 461.
(Vahid, 1928f) Vahid, "Goya", *Hayat Mecmuası*, 3/76 (10 Mayıs 1928), s. 477-482.
(Vahid, 1928g) Vahid, "Hipolit Ten", *Hayat Mecmuası*, 3/77 (17 Mayıs 1928), s. 501-503.
(Vahid, 1928h) Vahid, "Hipolit Ten", *Hayat Mecmuası*, 3/78 (24 Mayıs 1928), s. 515-516, 521.
(Vahid, 1928i) Vahid, "Madam Vije Löbrun", *Hayat Mecmuası*, 4/92 (30 Ağustos 1928), s. 14-16, 278-280.
(Vahid, 1928j) Vahid, "Sanatın Ehemmiyeti ve Faidesi Nedir?", *Hayat Mecmuası*, 4/101 (25 Eylül 1928), s. 3-4, 427-428.
(Vahid, 1928k) Vahid, "Murillo", *Hayat Mecmuası*, 4/102 (1 Ekim 1928), s. 14-16, 478-480.
(Vambéry, 1897) H. Vambéry, "Türkische Reformen seit Vierzig Jahren", *Cosmopolis*, V/15 (Mart 1897), s. 873-892.
(Vapereau, 1858) Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, Paris, 1858.
(Vapereau, 1865) Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, Paris, 1865.
(Vapereau, 1870) Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, Paris, 1870.
(Vapereau, 1880) Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, Paris, 1880.
(Vapereau, 1893) Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, Paris, 1893.
(Variorum Notes, 1877), "Variorum Notes", *The Examiner*, 17 Şubat 1877, s. 215-216.
(Vasili, 1884) Paul Vasili, *Société de Berlin. Augmenté de lettres inédites*, Paris, 1884.
(Vatin ve Yerasimos, 2001) Nicolas Vatin ve Stéphane Yerasimos, *Les cimetières dans la ville. Statut, choix et organization des lieux d'inhumation dans Istanbul intra muros*, İstanbul-Paris, 2001.
(Verne, 1894) Jules Verne, *Balonda Facia*, (terc. İsmail Hakkı [Eldem]), İstanbul, 1311/1894.
(Viardot, 1833) Louis Viardot, *Essai sur l'histoire des Arabes et des Mores d'Espagne*, Paris, 1833.
(Viardot, 1851) Louis Viardot, *Histoire des Arabes et des Mores d'Espagne, traitant de la constitution du peuple arabe-espagnol, de sa civilisation, de ses mœurs et de son influence sur la civilisation moderne*, Paris, 1851.
(Villemessant, 1878) Henri de Villemessant, *Mémoires d'un journaliste*, Paris, 1878.
(Waddington, 1825) George Waddington, *A Visit to Greece in 1823 and 1824*, Londra, 1825.
(Wade, 1893) Stuart C. Wade, "The Nut Shell." *The Ideal Pocket Guide to the World's Fair and What to See There*, Chicago, 1893.
(Walsh, 1836) Reverend Robert Walsh, *A Residence at Constantinople, during a Period Including the Commencement, Progress and Termination of the Greek and Turkish Revolutions*, Londra, 1836.
(Watzinger, 1944) Carl Watzinger, *Theodor Wiegand. Ein Deutscher Archäologe 1864 – 1936*, Münih, 1944.
(White 1838) William White, *The Prince of Oude, or the Claim of the Nawaub Ekbal-ood-Doulah Bahadoor to the Throne of Oude*, Londra, 1838.
(Willis, 1855) N. Parker Willis, *Famous Persons and Places*, New York, 1855.
(Wolff, 1884) A. Wolff, *Mémoires d'un Parisien. Voyages à travers le monde*, Paris, 1884.
(Wolff, 1885) A. Wolff, *Mémoires d'un Parisien: La haute noce*, Paris, 1885.
(Wood, 1877) John Turtle Wood, *Discoveries at Ephesus: including the site and remains of the great temple of Diana*, Londra, 1877.
(Wood, 1890) John Turtle Wood, *Modern discoveries on the site of ancient Ephesus*, Londra, 1890.
(Yaman, 2001) Muthi Yaman, "Hüsrev Paşa'nın Karakteri ve Askeri Reformlara Katkıları", Yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi, 2001.
(Yaşar, 2004) Filiz Yaşar, "Yunanistan'ın Kuruluşu Sürecinde Sakız Adası (1821-1829)", Yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi, 2004.
(Young, 1905) George Young, *Corps de droit ottoman*, Oxford, 1905.
(Yücel, 1948) Hasan Âli Yücel, "Halil Edhem", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, c. II, s. 47-48.
(Yücel, 1992) Erdem Yücel, "Osman Hamdi Bey'in Eskihisarı Seçmesinin Nedenleri Ne Olabilir?", Zeynep Rona (der.), *1. Osman Hamdi Bey Kongresi. Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 169-175.
(Zarifi, 2002) Georgios L. Zarifis, *Οι αναμνήσεις μιου Ενος κοσμου που εφυγε. Κωνσταντινουπολη 1800-1920*, Atina, 2002.
(Zekâi, 1842) Şeyh Mustafa Zekâi, *Divan-ı Zekâi*, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1842.
(Zihnioğlu, 2007) *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, (der. Yaprak Zihnioğlu), İstanbul, 2007.

© T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü

85 TL

DEVLET NİŞASI

Bu Türkçe materyal taşınır; Millî Kütüphane Başkanlığı'nın, 04/01/2011 tarih ve 731 sayılı Olur'u ile kurulan Değer Tespit Komisyonu tarafından fiyatlandırılmıştır.

Milli Kütüphane
2010 BD 7651

2010.06.Y.0000.3277
NO:

T.C.
KÜLTÜR ve
TURİZM
BAKANLIĞI

KÜLTÜR
ANMA VE ARMAĞAN
ESERLER

D.N. 558251

Milli Kütüphane
2310 BD 7651